
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07918537 7









LE
MYSTICISME MUSICAL ESPAGNOL
AU XVIe SIÈCLE



LE

MYSTICISME MUSICAL ESPAGNOL

AU XVIe SIÈCLE

PAR

HENRI COLLET
Docteur ès-lettres,
Agrégé de l'Université,
Ancien membre de l'École française d'Espagne.



PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1913



A MONSIEUR

PIERRE PARIS

Directeur de l'École française d'Espagne.

Hommage d'affectueuse reconnaissance.

ERRATA

Page 5, ligne 22, *au lieu de :* identiqne, *lire :* identique.
Page 9, ligne 22, *au lieu de :* luthénien, *lire :* luthérien.
Page 16, note 1, ligne 2, *au lieu de : musical, lire : musicae.*
Page 20, note 2, ligne 1. *au lieu de : Estet., lire : Estét.*
Page 42, ligne 5, *au lieu de : tetardus, lire : tetrardus.*
Page 59, ligne 2, *au lieu de :* argentier de Louis XI, *lire :* trésorier à Tours.
Page 61, ligne 28, *au lieu de :* 1855, *lire :* 1555.
Page 62, note 2, à considérer comme nulle.
Page 64, ligne 14, *au lieu de : Platzl, lire : Platz.*
Page 64, ligne 14, *au lieu de :* Monaco, *lire :* Munich (et *idem*, note 1, ligne 2).
Page 64, ligne 18, *au lieu de :* Lotharingie, *lire :* Lorraine.
Page 65, ligne 17, *au lieu de :* tristes mœurs, *lire :* vulgaires aspects.
Page 70, ligne 32, *au lieu de :* Josquin, *lire :* l'école flamande.
Page 73, ligne 18, *au lieu de :* Gibbaus, *lire :* Gibbons.
Page 76, ligne 13, *au lieu de :* Reinspeck, *lire :* Keinspeck.
Page 78, ligne 7, considérer comme nuls les mots : et les messes de Banwârt.
Page 78, ligne 9, *au lieu de :* Schraeder, *lire :* Schrœder.
Page 78, ligne 11, *au lieu de :* Fonius, *lire :* Flixius.
Page 78, lignes 21 et 22, supprimer la phrase : Biedermann enseigne d'abord la théologie à Rome (ainsi que la note correspondante).
Page 86, note 1, *au lieu de : di, lire : de.*
Page 94, ligne 10, *au lieu de :* traite, *lire :* on traite.
Page 98, ligne 12, *au lieu de :* Pierluigui, *lire :* Pierluigi.
Page 98, ligne 15, *au lieu de :* prostestèrent, *lire :* protestèrent.
Page 109, ligne 25, *au lieu de :* 1842, *lire :* 1482.
Page 111, ligne 3, *au lieu de :* Alcalà, *lire :* Alcalá.
Page 112, ligne 26, *au lieu de :* offioio, *lire :* officio.
Page 113, ligne 6, *au lieu de :* des, *lire :* deo.
Page 123, note 4, *au lieu de :* obedlencia, *lire :* obediencia.
Page 125, ligne 26, *au lieu de :* du catchaque, *lire :* ducat chaque.
Page 133, ligne 6, *au lieu de :* Sigla, *lire :* Sisla.
Page 152, ligne 17, *au lieu de :* telle, *lire :* conçue sans péché.
Page 158, ligne 29, *au lieu de :* jàcaras, *lire :* jácaras.
Page 170, note 4, *lire :* Gerónimos et Escurialenses.
Page 178, rectifier l'ordre des renvois aux notes et supprimer le (1) qui suit : Espinosa, ligne 25.
Page 182, ligne 17, *au lieu de : Musicas* et *Scienta*, *lire : Musica* et *Scientia.*

Page 188, ligne 22, *au lieu de :* trouvent, *lire :* trouve.
Page 191, ligne 10, *au lieu de :* 1470, *lire :* 1570, et placer toute l'étude suivante de Tapia à la page 225, entre les lignes 26 et 27.
Page 200, dernière ligne, *au lieu de : que, lire : quod.*
Page 210, ligne 10, *au lieu de :* Diègo, *lire :* Diego.
Page 212, note 3, dernière ligne, *au lieu de :* Cesdrea, *lire :* Cesarea.
Page 233, note 1, dernière ligne, *au lieu de :* Spinosa, *lire :* Espinosa.
Page 240, ligne 25, *au lieu de :* des, *lire :* de.
Page 251, note 1, *au lieu de : Do, lire : De.*
Page 279, ligne 3, *au lieu de :* signalées, *lire :* signalés.
Page 298, ligne 5, *au lieu de :* Milná, *lire :* Milán.
Page 318, ligne 21, *au lieu de :* montague, *lire :* montagne.
Page 320, ligne 21, *au lieu de :* Jaime, *lire :* Jaume.
Page 320, note 1, *au lieu de :* Escurial, *lire :* Escurial.
Page 343, note 3, *au lieu de : do, lire : de.*
Page 349, ligne 19, *au lieu de : El. lire : Et.*
Page 353, ligne 22, *au lieu de :* Aazillam, *lire :* Arzillam.
Page 354, ligne 3, *au lieu de :* voix, *lire :* voie.
Page 368, note 1, ligne 11, *au lieu de :* Cast, *lire :* Cas-.
Page 372, ligne 1, *au lieu de :* laïque, *lire :* laïc.
Page 375, note 1, *au lieu de :* III, *lire :* II.
Page 383, ligne 20, *au lieu de :* qne, *lire :* que.
Page 384, lignes 4 et 5, *au lieu de :* Miguel Lauretano Recanati, *lire :* Michel Lauretano (cf. Steinhuber, t. I, pp. 116-119).
Page 384, note 1, ligne 1, *au lieu de : Historie... comprehense, lire : Historia... comprehensa.*
Page 384, note 1, ligne 2, *au lieu de : Cordone, lire : Cordara.*
Page 390, ligne 19, *au lieu de :* merd, *lire :* mrd.
Page 391, ligne 21, *au lieu de :* quetie ne, *lire :* que tiene.
Page 392, ligne 14, *au lieu de :* départ, *lire :* pseudo-départ.
Page 392, lignes 15 et 16, supprimer la phrase : après son séjour à la cour de Bavière.
Page 518, *entre :* Carranza et Carrillo, *lire :* Carrasco, 175.
Page 521, *au lieu de :* GIBBAUS, *lire :* GIBBONS.
Page 521, *au mot :* Gil, *supprimer :* y Carrasco.
Page 521, *entre :* Latzer et Lauri, *lire :* Lauretano (M.), 384.
Page 527, *supprimer le mot :* Recanati.

LE

MYSTICISME MUSICAL ESPAGNOL

AU XVIe SIÈCLE

INTRODUCTION

En Espagne, au XVIe siècle, les musiciens religieux, contemporains de Thérèse de Jésus ou de Jean de la Croix, de Greco ou de Zurbaran, destinaient au lutrin des églises gothiques (1) d'admirables œuvres chorales que distingue une originalité de race, et qui possèdent une rare vertu expressive. Cette vertu, c'est le mysticisme catholique, et nous pourrons bientôt dire le mysticisme du moyen âge.

Les œuvres dont nous parlons, écloses à l'ombre des cathédrales médiévales, expriment l'âme vivante de cette époque exceptionnelle du XVIe siècle espagnol. Donc le musicien qui ne les étudierait que par la seule technique

(1) Cf. B. Rodès. *L'Ame des Cathédrales.* Préf. d'Ed. Schuré, p. XXVII : « C'est Gœthe, je crois, qui a dit le premier ce mot souvent répété : L'architecture est de la musique figée. » — L'évolution de l'architecture et celle de la musique sont identiques, sinon parallèles, quoi qu'en dise M. Ch. Lalo (*Esquisse d'une Esthétique Musicale scientifique.* Paris. F. Alcan, 1908, p. 313). « Les historiens de la musique chrétienne du moyen âge ont souvent cherché à montrer que son évolution fut parallèle au développement, mieux connu de l'architecture; en même temps, si possible, à celui de la langue, ou tout au moins de la langue liturgique; à celui de la science et de la métaphysique; en général à la civilisation elle-même : de part et d'autre, dit-on (oubliant la spécialisation des fonctions et des organes) ce sont les mêmes influences qui sont ressenties : ce sont donc, sans doute, les mêmes routes qui ont été suivies. Par exemple, à l'art roman correspondent les neumes; à l'art gothique fleuri du temps de Philippe-Auguste, les chants des trouvères, les proses. Puis vient la décadence, c'est-à-dire la maigreur, l'abus de la technique, l'affectation du détail, à la fois dans l'ar-

ne saurait en apprécier l'esprit ou la mission (1). L'examen de ces monuments complexes doit être poursuivi suivant une méthode historique. Leurs caractères ne se dégageront qu'après des recherches sur le temps, les circonstances, les influences diverses, la vie des auteurs, et, enfin sur la façon dont ceux-ci conçurent et réalisèrent leur œuvre. Alors, sous les différences qu'établissent entre les écrivains la naissance, le milieu où ils ont vécu, la profession choisie et les écoles dont ils se réclament, apparaîtra l'unité d'un vaste mouvement. M. Pedrell, aux écrits duquel nous aurons souvent recours, a qualifié d'*expressivisme* cette tendance commune (2). Mais ce mot nous paraît un peu vague. Il ne distingue pas assez bien un Palestrina d'un Victoria, un Italien d'un Espagnol (3).

chitecture et dans la musique polyphonique, jusqu'à la réaction vers la simplicité qu'on appelle la Renaissance (Cf. P. Aubry, *Musicologie médiévale*, 1898. — D'Indy, *Cours de Composition*, I, p. 77). Ce schème de l'évolution, séduisant bien que peu précis, n'est guère conforme aux faits : ni le début, ni la fin de ces deux processus ne concordent, etc... »

(1) Nous ne saurions méconnaître les droits de l'analyse technique, mais nous ne voulons pas nous en contenter. Certes, nous sommes d'accord avec M. Ch. Lalo disant (*op. cit.*, p. 14) : « Ce n'est pas le sentiment qui définit l'art, » et nous condamnons avec lui « les esthéticiens sentimentaux et mystiques. » Mais la musique religieuse espagnole n'a jamais eu sa fin en elle-même. *L'art pour l'art* n'a jamais été une formule espagnole, et les quelques purs artistes d'Ibérie furent disciples d'Italiens. La musique dont nous allons nous occuper est étroitement liée au texte, et la technique n'est pour nos auteurs qu'un « moyen ». Voilà pourquoi notre critère ne peut être exclusivement technique.

(2) Nous ne reprochons à M. Pedrell que l'insuffisance du terme employé. Mais l'idée est juste. Toute la musique religieuse espagnole relèverait donc d'un état d'esprit anti-esthétique, s'il faut en croire M. Ch. Lalo (*ibid.*, p. 16), écrivant d'après Hanslick (*Du beau dans la musique*, 1854, trad. fr. de Bannelier) : « L'expression prétendue étant changeante et toute subjective, arbitraire et accessoire, la musique descriptive ou suggestive, la musique à titres et à programmes, relève d'un goût impur, ou même d'un état d'esprit anti-esthétique. »

(3) M. Ch. Lalo lui-même note cette différence profonde, lorsque affirmant (*ibid.*, p. 315) que « aux XVe et XVIe siècles, les hommes sont uniformément imbus du puissant naturalisme de la Renaissance, » il ajoute (note 2) : « et non de ce mysticisme qu'on voudrait parfois réserver aux seuls musiciens de cette époque et qu'on ne trouve guère à l'état pur que chez le moine espagnol Vittoria (*sic*) : car Palestrina vécut en propriétaire soigneux et en bon père de famille, et Roland de Lassus fut un tempérament fougueux et sensuel. »

Ajoutons les mots de « mysticisme musical espagnol » qui en restreindront la trop large portée.

Notre tâche première sera donc d'expliquer ces termes délicats dont les théologiens et les philosophes pourraient nous interdire l'usage ; et cette explication se complétera d'un exposé du système musical correspondant. Dès lors, nous devrons dire pourquoi l'Espagne fut seule à connaître le mysticisme musical (1), et un tableau succinct des principales *Écoles* européennes au XVI[e] siècle, uni à l'exposé du rôle des Espagnols à la Chapelle Sixtine, au Concile de Trente et dans la question du Graduel Romain, précédera l'étude du *milieu* où vécurent nos musiciens, de la protection que les rois leur dispensèrent, des fondations pieuses où se perpétuaient les traditions de l'art sacré. L'activité féconde de ces modestes artistes, leur foi sublime, leur abnégation, et bien souvent même leur ascétisme (2) étonneront les amateurs de la science subtile mais sèche des Néerlandais, de la grâce souriante et légère des Français, de la religion somptueuse des Italiens. Leurs hymnes nous sembleront des paraphrases sonores des plus beaux poèmes de Luis de Léon ou de Jean de la Croix, et nous distinguerons au sein de leurs extases musicales cette « voix virile, énergique et robuste » qui caractérise, selon M. Menéndez y Pelayo, le mysticisme espagnol. Nous déduirons de l'analyse — forcément réduite — des thèmes chantés ou du jeu simultané des mélodies, tout un langage symbolique, vide de sens pour

(1) Ceux-là mêmes qui parlèrent d'une « Italie Mystique » n'ignorent pas que très tôt l'indifférence et la stérilité religieuse succédèrent, en la patrie de Dante, à la ferveur des époques médiévales. Cf. E. Gebhart : *L'Italie Mystique*. Avant-propos, p. IV : « Si l'Italie a refusé de se livrer, comme l'Espagne, à l'Église du Concile de Trente et d'enfermer toute sa vie morale dans un catholicisme étroit et austère, analogue à la religion des Espagnols, c'est qu'une longue éducation rationaliste, poussée parfois jusqu'au scepticisme, l'avait formée à la vie libre de l'esprit. »

(2) Cf. H. Delacroix, *Études sur l'Hist. et la Psychol. du Mysticisme :* « Le mysticisme a généralement pour base l'ascétisme : il est fondé sur le renoncement, sur la mortification, sur la simplification et la concentration de la pensée. » (Paris, F. Alcan).

les générations qui suivirent (1), mais plein d'intérêt pour les auditeurs de l'époque, comme aussi — indirectement — pour nous (2).

Et après avoir brièvement traité de la musique des chansons, du théâtre, et des fêtes publiques, nous découvrirons une gradation bien nette dans les « écoles » de pure musique religieuse qui se forment un peu partout en Espagne. Nous esquisserons d'abord une vue aussi complète que possible du grand mouvement scientifique qui suscita cette floraison d'artistes, et nous citerons les principaux « théoriciens » qui, à l'Université ou dans les « maîtrises de chapelles », consacrèrent le triomphe de la Scholastique, et firent de ces « praticiens » qu'ils dédaignaient, des artistes conscients de la haute dignité de leur mission. Puis nous passerons des maîtres aux disciples, et nous verrons comment, sous la double influence de la tradition d'école et d'une sentimentalité mystique, ont pu se développer quelques individualités puissantes d'une

(1) Cf. Lecerf de la Viéville. *Comparaison de la Musique ital. et de la Musiq. franç.*, 1705, II, p. 276.

(2) M. Ch. Lalo (*op. cit.*, p. 304) juge « romantique » cette conception de l'art : « Avec le mélange des genres, une autre sorte d'intérêt naît, à côté de la technique, de « l'expression » affective. L'expression musicale est la transformation, tardive et beaucoup plus analysée, du sens magique ou religieux que tous les primitifs ont prêté aux formules chantées. La doctrine grecque de l'*ethos* paraît avoir été ignorée de Pythagore lui-même. sans doute pour cette seule raison qu'au VIe siècle les temps romantiques n'étaient point encore révolus : car, dans l'école, le symbolisme mystique des nombres et son application au concept de l'âme aurait dû l'impliquer dès l'abord si elle n'était avant tout un fait social qui n'apparaît qu'à son heure. Elle devait se développer seulement au temps des sophistes, c'est-à-dire, selon notre hypothèse, parmi le romantisme musical. Elle va se cristallisant de plus en plus en formules mortes dans la décadence. Longtemps assoupie pendant les premières périodes du christianisme. elle devait réapparaître avec le romantisme médiéval : et on la retrouve dès le IXe siècle sous une double forme : l'attribution d'une expression figée à chaque mode, et la recherche de l'expression particulière ou du symbolisme mystique dans chaque morceau. »

Cette *expression* musicale est fort complexe, puisqu'elle « embrasse les trois éléments constitutifs de la musique » et « consiste dans la *traduction* des *sentiments* et des *impressions*, à l'aide de certaines *modifications* caractéristiques affectant à la fois les formes rythmiques, mélodiques et harmoniques du discours musical. » Cf. V. d'Indy. *Cours de Comp. Music.*, Ier livre, p. 123.

race originale entre toutes. Par la sobre austérité des Andalous, l'ardeur exultante des Valenciens, le paganisme latent des Catalans « italianisés », enfin la grave et âpre profondeur des Castillans, nous nous acheminerons vers le synthétique Tomás Luis de Victoria, vers le musicien mystique, le « continuateur progressif de Palestrina (1) ».

Arrivé à ce point extrême de notre travail, il nous sera facile d'opposer l'Espagne aux autres « nationalités » musicales du XVIe siècle, c'est-à-dire l'épanouissement du mysticisme médiéval aux premiers pas de la jeune Renaissance ; et nous aurons ainsi tenté d'établir, contrairement à une opinion fort répandue, que l'Art du moyen âge ne s'est pas arrêté en pleine croissance, mais que son action s'est prolongée — en Espagne tout au moins — malgré l'Humanisme et malgré la Réforme (2).

Le sujet peut paraître vaste. Nous devrons cependant admettre qu'il exclut toute incursion dans le domaine de la musique profane, du reste moins importante pour l'évolution artistique espagnole du XVIe siècle. Mais il faudrait entreprendre une étude approfondie de chaque compositeur et même de chaque ouvrage, car si l'inspiration religieuse est identiqne, la forme extérieure varie. Nous borner à l'essentiel sera donc notre devoir. Puissions-nous seulement, par ce travail, détruire les préjugés qui ont fait si longtemps subordonner la polyphonie espagnole du XVIe siècle aux polyphonies contemporaines — flamande, française ou italienne, — et montrer les liens qui rattachent cette haute manifestation d'Art, à la fois à l'esthé-

(1) L'expression est de D. G. Rodríguez, citée par M. Pedrell : *La Música Religiosa.* Año II. nº 24, p. 375. — Notre ouvrage n'est pas une monographie de Victoria. Nous considérons cet artiste comme la synthèse, comme l'aboutissant des tendances artistiques et religieuses de l'Espagne au XVIe siècle, dont l'histoire constitue notre principal objet.

(2) Ce dualisme esthétique est, au demeurant, fort captivant. Cf. Rio. *Art Chrétien*, Paris, 1861, t. II, ch. XI, p. 329 : « Comme cette apparition [des artistes mystiques] coïncide avec le mouvement que détermina dans une direction contraire, le culte de la Littérature Antique, il en résulte un parallélisme, ou plutôt un antagonisme qui donne une sorte d'intérêt dramatique à l'histoire de l'Art pendant toute la durée du XVe siècle », et nous ajouterons : pendant toute la durée du XVIe siècle espagnol.

tique du moyen âge, et au courant général du Mysticisme Catholique (1).

(1) Qu'il me soit permis de remercier ici les hommes éminents et les artistes désintéressés qui, de près ou de loin, ont bien voulu s'intéresser à mes travaux : MM. les Recteurs Liard et Thamin qui m'accordèrent leur haute protection ; M. Pierre Paris, notre cher Directeur de l'École Française d'Espagne, que je prie d'agréer l'hommage d'une dédicace ; mes anciens maîtres de la Faculté bordelaise, MM. Georges Cirot, Eugène Bouvy et Fortunat Strowski ; M. le Professeur en Sorbonne Romain Rolland ; M. Menéndez Pidal. professeur à l'Université de Madrid ; M. Felip Pedrell, le compositeur et musicologue très vénéré à qui me lie une longue amitié ; MM. Lliurat et Pujol, mes chers collègues de l'Orfeó Catalá ; le P. Luis Villalba, Don Vicente Ripollés, MM. Ferré y Doménech, les sympathiques « maestros » de l'Escurial, de Séville et de Tolède ; le jeune et distingué P. Suñol, de Montserrat ; MM. Chabás. Chavarri et Sanchis Sivera de la Cathédrale, et M. Peñarroja du Corpus Christi de Valence. Enfin, je dirai tout ce que je dois aux bibliothécaires du Palais Royal, de la Nationale et de l'Ayuntamiento de Madrid ; du monastère de Santo Domingo de Silos ; de la Diputación de Barcelone, et des divers « archivos » de Salamanque, Saragosse-Huesca, Cordoue, Grenade, Alicante et Avila comme aussi de Búrgos où j'adresserai un souvenir ému à la mémoire de l'admirable Don Federico Olmeda.

C'est, en effet, grâce à tant de bienveillance, de conseils encourageants ou de dévouements affectueux que j'ai pu mener à bonne fin, en un temps relativement court, la rédaction de cet ouvrage qui, je l'espère, éclairera d'un nouveau jour l'importante et cependant vierge question du mysticisme espagnol et de ses rapports avec l'art correspondant.

CHAPITRE PREMIER

LE MYSTICISME MUSICAL

I. Que peut-on entendre par le Mysticisme dans l'Art et particulièrement dans la Musique? Définition et Histoire du Mysticisme Musical jusqu'au XVIe siècle espagnol. — L'Esthétique des Anciens et sa transformation au moyen âge. — Pythagore, Platon et Aristote. — Mélanges d'Esthétique juive et arabe. — Le moyen âge : Boèce. — L'Espagne gothique : Isidore de Séville. — Les Mystiques Espagnols et la Scholastique.

II. Les Moyens d'Expression du Mysticisme Espagnol. — La Musique Arabe. — La Musique Grecque et le Plain-Chant. — Les Modes Liturgiques et leurs propriétés ; l'Organographie musicale espagnole ; les Manuscrits grégoriens espagnols. — Origines de la Polyphonie gothique ; son évolution. — Les Symboles et le Mysticisme Religieux.

Le Mysticisme est, à l'origine, un état d'âme spécial dont naissent ensuite une théologie et une philosophie. Il est donc indépendant d'une profession de foi chrétienne. L'inspiration mystique correspond à une « effervescence de la volonté et de la pensée, à une contemplation insistante et profonde des choses divines, enfin à une métaphysique et une philosophie bien différentes de la théologie dogmatique (1) ». C'est un isolement volontaire de l'âme avec Dieu, la possession extatique par l'union d'amour (2).

Les principaux stades du développement mystique, à

(1) Menéndez y Pelayo. *Estudios de crit. liter.* 1ra serie. De la Poesía Mística.

(2) Cf. H. Delacroix, *op. cit.* Introd. : « Le mysticisme aspire à l'union intime avec le divin, à la pénétration du divin dans l'âme, à la disparition de l'individualité avec tous ses modes d'agir, de penser et de sentir, dans la substance divine : le mystique sort de toutes les apparences, de toutes les formes intérieures de réalité, pour devenir l'être même. »

savoir le désir, le combat intérieur et la purification ascétique, l'extase, le retour sur la vie antérieure, enfin le passage de l'individu à la personne (1), concourent à former le type complet du mystique. Mais « beaucoup de mystiques s'en tiennent à la méthode ascétique (2) » et les Espagnols contemporains de l'auteur de l'*Ode* au musicien Salinas (3) appartiennent à cette catégorie.

L'Art — et en particulier l'Art musical — nous a légué la traduction des états d'âmes mystiques. A.-F. Rio l'a noté finement à propos de la peinture de Fra Angelico (4) : « Le mysticisme, dit-il, est à la peinture ce que l'extase est à la psychologie. » Et il commente ainsi son idée : « De même que la théologie spéculative élevée à sa plus haute puissance, aboutit à la théologie mystique, de même la peinture religieuse en s'aidant de certains moyens et en tendant vers un certain but, prend la qualification de peinture mystique, ce qui indique objectivement la plus haute forme de l'idéal, et subjectivement l'essor le plus sublime des facultés de l'Ame. Une fois lancé dans cette voie hasardeuse, les intuitions de l'artiste ont quelque chose d'analogue à ce qu'on appelle dans le langage des saints la « vision béatifique », et les procédés mécaniques ne sont plus à l'art que ce que l'enveloppe extérieure est à la plante qui fleurit. »

Certes, le mysticisme a pris de notre temps une signification nouvelle, parce que l'art s'est émancipé : Le « vitalisme esthétique » de M. Guyau (5) et ses formules actives (6) ne sauraient, par contre, convenir aux artistes

(1) Cf. E. Boutroux. *La Psychologie du Mysticisme*, pp. 6 à 14.

(2) *Ibid.*, p. 21.

(3) Cf. Fray Luis de León, et les éditions particulières de l'*Ode* dans : Coll y Vehí : *Diálogos lit. III.* — Milá y Fontanals, *trat. doctr. de lit., I*, p. 272. — Menéndez y Pelayo : *Ideas Estéticas*, III, p. 100.

(4) *Op. cit.*, II, ch. XI. *L'École Mystique.*

(5) *Problèmes de l'esthétique contemp.* F. Alcan, 1884, pp. V-VII, et 80.

(6) Guyau. *L'art au point de vue sociologique.* Paris, F. Alcan, p. XLVII : 65 : « L'art c'est encore la vie, et l'art supérieur, c'est la vie supérieure. ... L'art, c'est la vie concentrée! » — Cf. Ch. Lalo. *Les sentiments esthétiques*, ch. III, p. 100. Le mysticisme esthétique

qui nous occupent, à une époque impersonnelle, à l'ascétisme médiéval, encore exagéré par les fanatiques Espagnols, rebelles à la Renaissance et farouches défenseurs du rigoureux Concile de Trente.

La conception extatique de l'amour, que l'on rencontre chez Hugo de Saint-Victor, dans l'ordre de Cîteaux, dans l'école d'Abélard et dans la scholastique franciscaine (1) est bien plus une mentalité qu'une théorie (2). Par là elle favorise l'instinct esthétique et ne s'oppose pas à une traduction par l'art. La musique étant le plus subjectif de tous les arts, et le plus immatériel, celui où les élans de l'âme et les mouvements indicibles (3) du cœur s'expriment par les moyens les plus efficaces (4), est aussi l'art qui se prête le mieux aux effusions mystiques, indépendamment du caractère mystérieux que lui conféra — ainsi que nous le verrons — la liturgie catholique.

E. de Uriarte a désigné par le mot *onction* la vertu expressive de la musique appliquée aux sujets mystiques (5). Le terme est discutable en ce qu'il ne peut convenir à toutes les espèces de mysticismes qui couronnent les diverses théologies. Le mysticisme du luthénien J.-S. Bach, par exemple, est, d'après l'étude même

(1) Cf. P. Rousselot. Pour l'histoire du problème de l'amour au moyen âge. (*Beiträge zur Gesch. der Phil. des Mittelalt., de Baeumker*. Bd. VI, h. 6, Münster, 1908, p. 4.)

(2) *Ibid.*, p. 58.

(3) Cf. Sully Prudhomme. *L'Expression dans les Beaux-Arts*, ch. IV, p. 277. « Elle exprime, en effet, l'âme aspirant à une possession qui demeure indéterminée, car Dieu par son infinité même échappe aux prises de la pensée et du cœur; il les dépasse. L'homme adore en lui un maître voilé; la foi suppose le mystère, et le mystère exclut toute définition d'objet. La musique sacrée exprime donc l'élan de l'âme vers l'Inconnu infini, dont elle a besoin pour expliquer et justifier le monde. Or, c'est surtout en devenant religieuse que la musique d'expression subjective atteint au sublime. »

(4) *Ibid.*, p. 278. « On peut dire que toutes les fois qu'une composition subjective d'expression procure à l'oreille une volupté assez intense pour exprimer la réalisation du plus haut idéal de l'âme, cette composition est sublime. » Nous traiterons plus loin des *effets* de la musique religieuse.

(5) Cf. *Estética y crítica musical*. Barcelona 1904 : La Unción en los Escritos y en las Artes.

de M. Pirro (1), le désir de « restaurer en soi les images du souverain bien », et le *cantor* allemand consacre l'effort de sa raison à « imiter les jeux de la Sagesse éternelle ». Aussi sa musique est-elle d'une « insensibilité hautaine » où l'on cherche en vain cette qualité d'onction. Nous admettrons cependant l'expression d'Uriarte, faute d'une autre plus générale, et parce qu'elle sied en partie au mysticisme artistique espagnol, qui n'est point troublé de l'angoisse septentrionale et nous apparaît moins sombre que « joyeux » (2). L'onction, dit Uriarte, « vit dans le lyrisme ». Elle est essentiellement sincère et ingénue, et fuit l'artifice, ou même la correction de la technique, en faveur de l'idée ou du symbole. Dans les lettres, l'onction sera l'éloquence secrète qui persuade sans éblouir ; en architecture elle vivifiera la matière idéalisée, étirée, plus expressive — semble-t-il — que solide (3). La peinture et la sculpture en baigneront les toiles aux couleurs diaphanes, aux dessins allongés et tendus vers la gloire (4), comme aussi les statues byzantines, effilées et recueillies (5).

(1) *L'Esthétique de J. S. Bach*, p. 450.

(2) Cf. Pedrell. *La Mús. rel.* Año II (1897), nº 21, p. 323 : « La ogiva al contacto de nuestro suelo se modifica, se afiligrana, se evapora, esculpe sus taraceados, sobre nimbos de luz y levanta en Toledo y en León y en Búrgos aquellas ideales inmensas cristalizaciones de piedra que se han llamado la *música del espacio*. No sé quien ha dicho que hasta los mismos santos sonríen en nuestro suelo. El misticismo de las desolaciones biblicas transfórmase bajo el azul cielo de España en el misticismo de las esperanzas : el terrible *Dies Irae* en la *Llama de Amor viva ;* la *Imitación de Cristo* y el *De Profundis* en el *Castillo Interior* ó las *Moradas.* »

(3) Cf. J.-K. Huysmans, *La Cathédrale,* p. 38 : « Et au-dessus de la ville indifférente, la cathédrale seule veillait, demandait grâce, pour l'indésir de souffrances, pour l'inertie de la foi, que révélaient maintenant ses fils, en tendant au ciel ses deux tours ainsi que deux bras, simulant avec la forme de ses clochers les deux mains jointes, les dix doigts appliqués, debout, les uns contre les autres, en ce geste que les imagiers d'antan donnèrent aux saints et aux guerriers morts, sculptés sur des tombeaux. »

(4) Cf. M. Barrès. *Greco ou le Secret de Tolède*, p. 165 : « Tous les modèles du Greco psalmodient la louange de l'Immaculée Conception et de la Présence réelle. Son esthétique, c'est l'enthousiasme de la communion. Ces corps qui semblent s'étirer vers le ciel, ce sont des âmes qui se purifient, se transforment. Sur les ruines de l'égoïsme vaincu, elles gagnent les royaumes de l'esprit. Le pénitent passionné, avide d'infini, s'élance affranchi, allégé vers son Dieu. »

(5) Rappelons-nous le cloître roman de Sto Domingo de Silos.

Mais en musique, il est difficile d'apprécier cette *onction*, car la mélodie et l'harmonie « peuvent exprimer indistinctement des sentiments religieux et profanes, et la spécification dépend de circonstances étrangères et variables comme l'association des idées, la vivacité ou la lenteur du mouvement (1) ». — Il est cependant une musique, avons-nous dit, susceptible, plus que toute autre, d'onction : celle que l'Église a considérée comme sienne, et qui, s'appuyant sur les modalités antiques, idéalise, par l'unisson ou par l'heureuse combinaison des voix, le texte sacré. C'est l'homophonie grégorienne et la polyphonie gothique. Mais là encore une étude est nécessaire : la personnalité de l'artiste intervient dans la création des thèmes musicaux ou, s'il les emprunte, dans leur développement, dans la disposition des parties vocales, leur dessin, leur accent particulier, les mille intentions symboliques ou descriptives qui s'y font jour. Cette recherche peut, seule, sauver l'auditeur du jugement *impressionniste*, superficiel et incomplet.

Ce n'est pas qu'il ne doive s'y abandonner. La musique — et nous y reviendrons plus tard — a une puissance certaine d'émotion. « La mélodie et le rythme pénètrent activement en notre âme et y déterminent des sentiments analogues à ceux dont ils sont nés (2) ». En disséquant ces formes palpitantes de vie, en ruinant leur force synthétique, en divisant leur beauté, l'enseignement *moral* qu'engendre en nous la relation des choses suprasensibles avec notre sensibilité, peut disparaître (3). Nous risquons de ne

(1) Cf. Uriarte, *loc. cit.*

(2) Cf. Jungmann (Jos.). — *Die Schönheit und die schöne Kunst.* II, ch. VI, § 21. — Cf. De Priézac. *Des Disc. et des Arts libér.* « Une musique mâle, ferme et modeste, comme la Dorienne, que Platon admet presque seule dans sa République, et qu'il dit être la grande conservatrice des États... fait aussi les hommes constans, vaillans, chastes, modérez. A dire le vrai, c'est la voix de l'Epouse du Fils de Dieu, c'est l'Harmonie de l'Église dans les cantiques. C'est la mère de la pudeur, la compagne de la tempérance, l'aiguillon de la vertu, et l'attrait (*sic*) de la dévotion en tant qu'elle est toute divine, toute pleine d'oracles et de sacrez enthousiasmes. »

(3) Cf. Jungmann, *loc. cit.*

plus apercevoir cette douce clarté qui enveloppe toute l'œuvre et nous révèle inconsciemment la vérité et le bien. Le peuple ignorant se borne à suivre les impulsions de sa nature, et discerne par le simple bon sens la signification expressive de la musique : Des Catalans, raconte le P. Sallarés (1), récemment réunis dans le sanctuaire de Montserrat, écoutaient l'admirable messe *O quam gloriosum regnum* de Victoria : « Elle est étrange, disaient les montagnards, mais elle porte à la dévotion (es extraña pero mueve á devoción) ». Il faut donc tenir compte, dans une certaine mesure, de cette impression directe que chacun de nous ressent à l'audition d'une musique vraiment inspirée ; et il est d'autant plus facile de nous soumettre à cette loi, que l'Espagne l'a faite sienne de tout temps : ne lit-on pas dès le XIII[e] siècle cette sorte de « description musicale » qui suppose à l'art d'Orphée un caractère particulièrement expressif ?

> Allí era la musica cantada por razón ;
> Las dobles que refieren cuítas al corazón,
> Las dolces de las baylas, el plorant semitón.
> Bien podíen toller precìo á quantos no mundo son (2).

Ce pouvoir d'émotion étant ainsi défini et constaté, comment nous étonner de ce que la musique appliquée avec ferveur par des *mystiques* à des sujets *mystiques* tels que des hymnes, des motets, des messes, ait une valeur adéquate, et qu'un Victoria, par exemple, trouve pour chanter la béatitude entrevue, des accents d'une suavité surhumaine, et des strophes embrasées d'amour divin ?

Mais toutes les hypothèses s'évanouissent devant les faits : Nous possédons un document unique et complet où se résument toutes les impressions musicales d'un grand poète mystique du XVI[e] siècle espagnol. Fray Luis de León, en effet, écoutait les harmonies du musicien Salinas, et il

(1) Dans le *Sermón predicado en la fiesta de S[ta] Cecilia*. Cf. La Mús. Relig. Año II, nº 13.

(2) Citation de Berceo, faite par Milá, *loc. cit.*

lui dédia l'Ode si belle qui constitue — avec des souvenirs de Plotin, de l'Aréopagite, de Saint-Bonaventure et de Boèce — non pas une paraphrase chrétienne de l'esthétique de Platon (1), mais une synthèse poétique des pures doctrines médiévales.

I. L'air se rassérène
Et se vêt de beauté et de lumière très pure,
O Salinas, lorsque résonne
La musique suprême
Que gouverne votre main savante.

II. A ses accents divins
Mon âme, plongée dans l'oubli,
Recouvre ses sens
Et la mémoire perdue
De ses origines illustres.

III. Et comme elle se connaît,
En sa condition et ses opérations elle s'améliore;
Elle méconnaît l'or
Que la vile multitude adore.
Et la beauté trompeuse s'anéantit.

IV. Et l'âme franchit l'espace tout entier
Pour arriver à la plus haute sphère,
Où elle entend une autre espèce
D'impérissable
Musique, qui est la source et le principe.

V. Elle voit comment le Grand Maître
Appliqué à cette immense cithare,
D'un habile mouvement
Produit l'harmonie sacrée
Qui régit et soutient ce temple éternel.

VI. Et comme elle est composée
De nombres qui concordent, elle envoie aussitôt
Une réponse consonante,
Et toutes deux, à l'envi,
Elles entremêlent une très douce harmonie.

VII. Là l'âme navigue
Sur un océan de douceur, et finalement
En lui elle se noie de telle sorte

(1) Comme l'affirment — à tort, verrons-nous — Milá (*op. cit.*, I, p. 293) et Menéndez y Pelayo : *Hist. de las Ideas Estéticas*, III. *La Estética Platónica*, p. 93.

Qu'aucun accident
Etranger ou passager elle n'entend ni ne ressent.

VIII. O heureux évanouissement,
O mort qui donne la vie, o doux oubli !
Ah ! que ne puis-je demeurer toujours en ton repos,
Sans être restitué
Jamais à ces bas et vils sens !

IX. A ce bien je vous appelle,
Gloire du chœur sacré d'Apollon,
Vous, mon ami, que j'aime
Par-dessus tout trésor
Car tout ce qui est visible est tristes pleurs.

X. Oh ! qu'elle résonne sans fin
Salinas, votre musique à mes oreilles,
Votre musique divine
A laquelle s'éveillent mes sens
Qui demeurent pour tout le reste endormis (1).

Cette longue citation, qui éclaire notre thèse mieux que tout commentaire technique, nous instruit en même temps sur la philosophie des artistes du « siècle d'or ». Nous y découvrons, harmonieusement confondues, la théorie mystique de l'amour divin et les doctrines mêmes de la scholastique médiévale. Cette puissance d'évocation et d'ennoblissement que possède l'Art ; cette puissance « de nous dessaisir de ce qui nous dégrade et de faire que l'âme se connaisse, et, par suite, s'améliore (2) ; » cette ascension qui par lui s'opère dans notre esprit, de la « contemplation des beautés naturelles ou artistiques à la contemplation de la suprême et éternelle Beauté, de l'Harmonie vivante qui régit l'Univers et y resplendit (3) », tous ces caractères, nous les retrouvons dans l'Art religieux du Moyen Age. Et, en effet, comme l'architecture du XIIIe siècle (4), la musique sera une écriture sacrée ; elle obéira aux règles d'une

(1) Cf. Menéndez y Pelayo. *Ideas Estét.*, III, p. 100; Milá y Fontanals (*loc. cit.*, p. 292) et Coll y Vehí (*op. cit.*, Dial. III).

(2) Cf. J. Coll y Vehí. *Dial. Lit.*, III.

(3) Cf. Menéndez y Pelayo. *Ideas Est.*, III, p. 101.

(4) Nous avons vu tout à l'heure qu'on avait appelé l'architecture une « musique fixée. ».

mathématique sacrée ; elle formera un langage symbolique (1). Pour le moyen âge, le Monde peut se définir « une idée de Dieu réalisée par le Verbe » ; c'est un « être immense, écrit de la main de Dieu, où chaque être est un mot plein de sens » ou, comme dit Honorius d'Autun, « l'ombre de la Vérité et de la Vie ». Par suite, le savant s'élève « des choses visibles aux choses invisibles ; en lisant dans la nature, il lit dans la pensée de Dieu (2) ». Or, c'est bien ce que nous exprime Fray Luis de León dans son *Ode à Salinas*. Son âme, sous l'enchantement musical, s'élève « à la plus haute sphère où elle entend la musique impérissable, source et principe de l'Harmonie Universelle ». Et « comme elle se connaît, elle s'améliore ; elle méprise les vanités du monde, et toute beauté qui n'est que beauté s'efface devant elle ». Ce n'est donc pas la *Somma Bellezza* dont parle Michel-Ange (3) que cherche Luis de León, s'il faut en croire M. Menéndez y Pelayo ; et l'Ode du grand mystique ne saurait être l'expression la plus haute et la plus belle du système esthétique de Platon (4).

*
* *

Car il nous faut remonter jusqu'aux Anciens, par delà le moyen âge, pour découvrir l'origine de cette esthétique mystique.

C'est à l' « arithmétique » pythagoricienne (5) qu'il faut nous adresser d'abord. La symbolique des nombres est, en effet, à la base des théories scholastiques comme aussi des doctrines des « tratadistas » espagnols du XVIe siècle. Pythagore suppose que la nature ne connaît que la pro-

(1) Cf. E. Mâle. *L'Art relig. au XIIIe s.*, ch. I, *passim*.

(2) *Ibid.* Liv. I, I. *Le Miroir de la Nature*, p. 40.

(3) *Rime e lettere di Michelagnolo Buonarotti.* Firenze. G. Barbera, 1858, p. 151.

(4) Cf. Menéndez y Pelayo. *Op. cit.*, III, p. 93.

(5) Cf. A.-E. Chaignet. *Pythagore*, 1874, II, p. 135.

gression triple (1) et sa pensée qui donne lieu aux superstitions de ses premiers disciples, prendra au moyen âge et au XVIe siècle espagnol des « formes dogmatiques ou réalistes (2) ». On sait que la « sainteté » du nombre trois venait de ce qu'il renfermait en lui le commencement, le milieu et la fin. Cet argument convainquit Aristote lui-même, (3) et, plus tard, le néo-pythagorisme adjoignit à ce système le mysticisme (4).

A son tour, Platon passe en revue, dans le VIIe livre de la *République* les études qui peuvent servir d'auxiliaires ou de préparation à la philosophie, et reprend la définition des Pythagoriciens : la musique est sœur de l'astronomie (5). Mais sa théorie du Beau n'est pas celle que nous retrouverons chez nos scholastiques espagnols. Le cœur, selon Platon, veut la possession même du beau et du bien ; il veut avoir le spectacle de la Beauté divine ; mais son union avec Dieu « n'est point l'anéantissement de l'âme ni celui de l'amour… L'union n'est pas l'unité absolue, ou du moins c'est une unité qui n'exclut point la distinction (6) ».

En outre, Platon, de par sa théorie des Idées, condamne sinon tous les arts, du moins l'art de pure imitation (7). L'origine des arts est pour lui dans le mélange du plaisir psychologique et de l'idée métaphysique d'ordre. Cet ordre se marque dans l'art des chœurs que Platon goûte particulièrement (8), et qu'il vante surtout parce que la voix humaine en est le soutien (9). Ainsi Platon en arrive à cette définition de la Musique : c'est l'art qui, réglant la voix, passe jusqu'à l'âme, et lui inspire le goût de la vertu.

(1) Cf. Ch. Lalo. *Esquisse d'une Esthét. Mus. Scient.*, I, p. 39. — Descartes, *Compendium musical*, 1618, ch. *De Octava*. — Mersenne. *Harm. Univ.*,, 1636, I, I, p. 58.

(2) Cf. Ch. Lalo. *Ibid.*, p. 58.

(3) Cf. Gomperz. *Les Penseurs de la Grèce*, I. III. p. 116. (F. Alcan.)

(4) *Ibid.*

(5) Cf. A. Fouillée. *La Philosophie de Platon.*

(6) *Ibid.*, I, liv. VI, ch. IV, § 2.

(7) *Ibid.*, II, liv. VIII, ch. II, p. 16-17-18. — Cf. Platon, *Lois*, liv. II.

(8) Platon *Phil.*, 63, d.

(9) *Ibid.*, *Lois*, II, 77-78, C.

« Certes, ajoute-t-il, la plupart mettent l'essence et la perfection de la musique dans le pouvoir qu'elle a d'affecter agréablement l'âme. Mais ce langage n'est point supportable. » Aussi bien Platon proscrit la musique efféminée comme l'est la Lydienne (1) propre seulement aux lamentations. La Mixolydienne est pathétique et convient aux tragédies (2). L'Hypolydienne, opposée à la Lydienne, se rapproche de l'Ionienne et doit être bannie (3). Platon préfère la Dorienne pour sa gravité (4). Et son choix lui est dicté par des considérations sociales. L'esprit fataliste et absolu de l'Orient devient le sien lorsqu'il se réclame, pour son traditionnalisme artistique, de l'Égypte où, depuis la révélation d'Isis aux pontifes, les mélodies sacrées se sont conservées immuables (5).

Pythagore et Platon sont d'accord sur ce point que les nombres sont les éléments des choses. L'idée même de la Trinité platonicienne ne découle-t-elle pas du symbolisme pythagoricien ? Mais les deux philosophes se séparent sur le chapitre d'une détermination exacte des nombres aux choses, et Aristote qui réfute Platon, marque admirablement la différence du pythagorisme et du platonisme (6) : Pythagore fait du nombre l'élément même de la substance ; et Platon admet deux sortes de nombres : le Nombre-Idées et le Nombre-Mathématique.

Aristote continue sa critique de la théorie platonicienne des nombres qui « roule tout entière sur des formes, mais sur des formes extérieures, sur des qualités (7) ». Il la réfute, avons-nous dit, et avec une rigueur incontestable (8). Sa dialectique est « une progression à la fois

(1) Cf. Plutarque. *Dial. sur la Musique*, 102.
(2) *Ibid.*, 109.
(3) *Ibid.*, 116.
(4) *Ibid.*, 118.
(5) Cf. Fouillée. *Loc. cit.*
(6) Aristote. *Mét.*, XI.
(7) Aristote. *Mét.*, VII, 151, I, 25.
(8) Cf. L. Robin. *La théorie platonicienne des idées et des nombres d'après Aristote*. Paris, F. Alcan, 1908, p. 586 sq.

physique et métaphysique, qui remonte de chaque réalité individuelle à une réalité plus spécifiée encore et plus individualisée, éliminant ainsi par une abstraction naturelle qui reproduit le progrès même des choses dans le monde, l'élément inférieur de la matière passive et de la simple possibilité, jusqu'à ce qu'elle ait atteint l'acte pur où réside la suprême individualité (1) ».

La pensée divine est la pensée de la pensée, et la pensée par excellence est la pensée de ce qui est le bien par excellence. Aussi la contemplation de cet objet est la jouissance suprême et le souverain bien (2).

Cette doctrine d'Aristote porte en soi la ruine de la théorie platonicienne des Idées. L'école néoplatonicienne d'Alexandrie, en la personne de Plotin, tentera par sa synthèse méthodique de la « procession », de réconcilier le platonisme et l'aristotélisme (3) en considérant les Idées comme des puissances actives.

Cette procession en Dieu pour parvenir à la contemplation intellectuelle a pour objet la vérité qui est la beauté (4) : « Dans toute beauté sensible, dit Plotin (5), l'âme reconnaît quelque chose d'intime et de sympathique à sa propre essence ; elle l'accueille et se l'assimile... Les harmonies que font les voix donnent à l'âme le sentiment des harmonies qui sont en elles ; en entendant ces harmonies au dehors, la beauté lui en devient plus sensible. »

Cette phrase — qui revit dans l'*Ode à Salinas* — est une synthèse de l'esthétique d'Aristote. Elle nous conduira au mysticisme plotinien qui a pour objet le Bien, ou plutôt le Bien-Un, et qui sera identique à celui des Pères de l'Église, de saint Paul (6) ou même de saint Augustin (7). L'union avec le Bien est une sorte de « toucher silencieux », et

(1) Cf. Fouillée. L. III. ch. v, I.
(2) Aristote. *Mét.*, XII.
(3) Plotin. *Enn.* V, VII. 9. — V, VIII, 10. — XI, VII, 3.
(4) *Ibid.*, I, VI. — 1, 2, 3. —
(5) *Ibid.*, I, VI, 2 et 3.
(6) *Actes*, XVII, 2.
(7) *Confess.*, IX, 10.

cette comparaison de Plotin (1) est traduite d'Aristote (2). — L'esthétique d'Aristote nourrira en effet la scholastique chrétienne et médiévale comme sa théodicée évoluée deviendra la théologie mystique. — Parmi les effets des arts sur l'âme, aucun n'est durable comme celui qu'exerce la musique. « Par les rythmes et les mélodies, elle représente sans aucun intermédiaire les états d'âme et les passions ; et suivant que nous trouvons plaisir à l'une ou à l'autre, au courage ou à la douceur, à la colère ou à l'amour, nos âmes elles-mêmes prennent telle ou telle disposition. Sa signification pour l'éducation, qui commence tôt, mais qui doit durer toute la vie, est dérivée sans hésiter de ce caractère particulier de ses diverses tonalités (3). »

(1) *Enn.*, VI, IX, 11, 9.

(2) *Met.*, XII, 7, II, 1. — Cf. Fouillée. *Loc. cit.*, p. 238, sq. : « Dans cette théorie de Plotin sur l'identité du beau avec la forme ou l'Idée, on reconnaît la doctrine de Platon, mais développée et agrandie par l'influence d'Aristote... En dernière analyse, la beauté est l'intelligible vivant, et par conséquent pensant. Elle est donc l'intelligence même !... Le beau ne s'adresse pas seulement à l'intelligence : « On éprouve à sa vue un sentiment d'admiration, un doux saisissement, un transport de désir et d'amour (*Enn.*, I, VI, 4).» ... L'objet de l'amour est le bien (*Enn.*, VI, VII, 32), que l'amour poursuit au-delà des Idées, le Bien-Un. « ... Mais c'est en l'Un que nous respirons, c'est en lui que nous subsistons (*Enn.*, VI, IX) ». ... Et nous le saisissons par ce qui lui ressemble en nous-mêmes (*Enn.*, III, VIII, 8). ... Comment parvenir à cet état d'enthousiasme qui nous unit au Bien ? ... Comme il y a toujours dualité en l'Intelligence, il faut qu'elle se dépasse elle-même (*Enn.*, III, VIII, 8)... D'ailleurs, aucun effort de la pensée ne saurait nous donner la vision de Dieu (*Enn.*, V, V, 8)... « Le mot même de vision ne paraît pas convenir ici; c'est plutôt une extase, une simplification, un abandon de soi, un désir de contact, une parfaite quiétude, enfin un souhait de se confondre avec ce que l'on contemple dans le sanctuaire (*Enn.*, VI, IX, 12). »... Cette union avec Dieu supprime la pensée, non par défaut et anéantissement, mais par plénitude et infinité (*Enn.*, VI, VII, 34). ... En s'absorbant ainsi dans la perfection, l'âme ne se perd pas elle-même ; au contraire, elle se retrouve... (*Enn.*, IV, IV, 2, 3), mais elle est encore si imparfaite et si esclave du monde sensible qu'elle craint en allant à Dieu, « de n'avoir devant elle que le néant. Aussi se trouble-t-elle et se hâte-t-elle de redescendre, se laissant en quelque sorte tomber, jusqu'à ce qu'elle rencontre un objet sensible sur lequel elle s'arrête et s'affermit (*Enn.*, VI, IX, 3). » Aussi la félicité de l'extase continuelle n'est point de ce monde (*Enn.*, VI, IX, 10). ... Ainsi s'accomplit, par un mouvement inverse de la procession, le retour à l'Unité. Ou plutôt ce retour n'est autre chose que le terme de la procession elle-même... Le Bien est tout à la fois la puissance d'où provient l'âme, et l'acte auquel elle aboutit. »

(3) Gomperz. *Op. cit.*, III, liv. VI, ch. XXXV, I, p. 439.

Mais outre cet objet principal, la musique en a de secondaires, parmi lesquels la *Katharsis* est le plus important (1). C'est bien cette *Katharsis*, et non — comme le croit M. Menéndez y Pelayo (2) — la *sophrosuné* platonicienne qu'éprouve l'auteur de l'*Ode à Salinas* en écoutant les œuvres de ce musicien (3).

Aristote réclame avec Platon, dans une pensée éducatrice, les bienfaits de la musique dorienne (4). Par elle on atteindra cette heureuse purification spirituelle (5) que le jeu des musiques efféminées nous empêche d'opérer en nous (6). La noblesse de l'art musical « se fondera non pas sur la nature qui se constitue, mais sur celle qui se trouve en l'état de perfection (7) ».

De la purification spirituelle à cet enthousiasme qui nous unit au Bien, il n'y a qu'un pas. Le philosophe Plotin développe ce processus de la pensée aristotélicienne. Nous avons parlé de contact, de toucher silencieux : nous ajouterons que cette union avec Dieu supprime la pensée (8) mais qu'en même temps — ainsi que le dira Luis de León dans l'*Ode* — l'âme au lieu de se perdre se retrouve (9).

Si dans saint Augustin « se confondent le Néo-Platonisme et le Christianisme (10) », et si « l'œuvre de saint Thomas fut le plus puissant effort du moyen âge pour concilier dans un système encyclopédique Aristote, Platon et le Christianisme (11) », il n'en est pas moins vrai que la Scholastique règne en souveraine pendant tout le moyen

(1) Aristote. *Pol.*, VIII, 7 — 1341 b 19 — 1352 a 32.

(2) *Ideas Estet.*, t. III, p. 110.

(3) Cf. Christian Belger. *De Aristotele etiam in arte poetica componenda Platonis discipulo*. Berlin, 1872, p. 62 sq.

(4) *Polit.*, ch. VII du VIIIe liv.

(5) Cf. Egger. *Hist. de la crit. chez les Grecs*, p. 270 sq.

(6) *Polit.*, ch. V du VIIIe liv.

(7) Cf. Ruiz Amado : *El Arte por la armonia*. Razon y Fé. t. VI, julio, p. 321 sq

(8) Cf. *Enn.*, VI, VII, 34. Bossuet : *Elévation à Dieu*.

(9) Cf. *Enn.*, IV, IV, 2, 3.

(10) Cf. Gomperz. *Op. cit.*, II, l. V, ch. XXI, III, p. 702.

(11) Cf. Fouillée. *Op. cit.*, liv. V, II, p. 331.

âge, et que la Scholastique est une pétrification de l'Aristotélisme pur imprégné de mysticisme. Il n'est pas jusqu'aux théoriciens espagnols de la musique, au XVIe siècle, qui ne citent Platon que par hasard. Il semble bien, en effet, que dès l'époque de Scot Erigène un grand courant péripatéticien balaie le Platonisme. En tout cas, les platoniciens espagnols du XVIe siècle — qui ne sont pas des musiciens — tendent tous à la conciliation aristotélicienne (1).

Ce phénomène a son explication : tous les scholastiques, d'Isidore de Séville à l'Italien Franchino, sont les disciples de Boèce qui ne connaît Platon que par la réfutation de Nicomaque, et qui prend au pied de la lettre le « amicus Plato sed magis amica veritas ». Ce n'est que de nos jours que l'on a pu tenter de rechercher et de retrouver Platon dans Aristote, mais le moyen âge fit sienne en toute sincérité, la querelle d'Aristote, et ne s'arrêta jamais à une étude comparée des deux grandes philosophies.

Aussi bien, comme nous le verrons, tous les mystiques espagnols du XVIe siècle — parmi lesquels nous rangeons nos musiciens — sont élevés dans la foi la plus absolue en Aristote, et se développent sous la férule de l'inflexible scholastique. Mais il est d'autres influences non moins puissantes et qui retiennent notre attention. Le mysticisme espagnol se ressent d'un long contact avec l'Orient, avec la philosophie arabe ou juive, et cette fréquentation spéciale n'échappe pas au commentateur de Palestrina, Baini, lorsque — après Bonini — il considère la musique du Castillan Victoria « generata da sangue moro ».

*
* *

Il ne faut pas oublier, en effet, l'importance de l'École issue de Raymond Lull, dans l'histoire du mysticisme cas-

(1) Cf. Menéndez y Pelayo. *Op. cit.*, p. 99. « Herrera como todos los platónicos del siglo XVI, manifiesta grandes tendencias à la conciliación aristotélica, y quiere embeber la doctrina del Estagirita en la de su maestro. »

tillan. Le Lullisme, cette « théodicée populaire (1) », accepte les doctrines pythagoriciennes sur l'harmonie céleste (2) et les opinions d'Aristote sur les effets de l'Art (3). Mais avec Aristote, Duns Scott et saint Thomas, on y trouve aussi Avicenne, et surtout Mohidín. L'auteur de cet *Arbor Philosophiae Amoris* (4) dont découle toute la mystique espagnole, est, suivant l'expression de M. Ribera, un *sufí* chrétien (5), qui refait pour l'Espagne la vie et les œuvres du disciple indirect d'Abenhazam et d'Algazalí. Mohidín et Lull sont inséparables comme le sont d'autre part, les maîtres de Mohidín et les péripatéticiens (6).

Nous ne saurions donc nous étonner de ce que nos théoriciens scholastiques de la musique espagnole du XVIe siècle citent souvent — comme il nous sera loisible de le constater — les noms d'Avicenne ou d'Avempace (XIe siècle). Le succès de ces philosophes s'expliquait au moyen âge par leur filiation aristotélicienne, et les Espagnols du XVIe siècle demeurés scholastiques, n'auraient pu méconnaître sans danger pour leur propre autorité, le rôle de ces Musulmans dans les écoles chrétiennes (7).

Aristote, en effet, interprété par les commentateurs alexandrins, fut le philosophe favori des Arabes, et le système péripatético-musulman ou *alfalsafa*, uni aux doctrines des théologiens ou *alcalam* et aux méthodes mystiques des « sufis » ou *atarie asufía* (8), vient contribuer en pas-

(1) Cf. Menéndez y Pelayo. *Ideas Estét.*, I, vol. II. La Escuela Luliana, p. 163.

(2) Cf. R. Lull. *Arte magna*, Ed. de Zetner. cap. XCIX.

(3) Cf. *Arbol de la Ciencia del iluminado maestro Raimundo Lulio*, nuevamente trad. y explic. par el Teniente de Maestre de Campo General, D. Alonso de Zepeda y Andrada. Bruselas. Foppens, 1663, fol. 102, 107, 121, 183. — Cit. par Menéndez y Pelayo, *loc. cit.*, p. 181.

(4) Cf. Beati R. Lulli. *Doctoris Illum. et martyr.* Opera... etc... *Ex offic. typ. Mayeriana*, per J. Georgium Haffner, 1721, t. VI.

(5) Cf. Ribera (Julián). *Origenes de la filos. de R. Lull. dans Homenaje á* Menendez y Pelayo, II, 191.

(6) Cf. Asín Palacios (Miguel). *Bosquejo de un Dicc. tecn. de Filos. y Teol. Musulman.* Rev. de Aragón. Año IV, Novembre 1903, p. 272 sq.

(7) Cf. Munk (S). *Mélanges de phil. juive et arabe.* ch. IV.

(8) Cf. Asin Palacios (M.). *Algazel*, ch. III, p. 26.

sant par l'œuvre synthétique d'un Raymond Lull, à la consécration définitive de l'aristotélisme espagnol. La scholastique médiévale, ainsi fortement imprégnée de philosophie arabe (1), aboutira à cet épanouissement merveilleux du XVIe siècle espagnol, encore favorisé par les sanctions du Concile de Trente, et où fleurira un Victoria, génie de chrétien tout exalté, dont la musique expressive, et de pure technique « gothique », pourra sembler, dans sa plus grande ferveur, *generata da sangue moro*...

Aux Arabes espagnols il faut ajoindre les Juifs, bien que leur philosophie relève en général de Platon plutôt que d'Aristote. Avicebron (2), de son vrai nom Ibn-Gabirol, continue Plotin et Proclus, ainsi que le tolédan Abraham-ben-David (3) ou le célèbre poète Judá Levi (4). Mais la rhétorique fleurie des Juifs formés à leur école alla heurter la solide muraille aristotélicienne, et s'y brisa : Ce fut le Juif de Cordoue, Maimónide, qui par son *Guide des Égarés* (5) opposa victorieusement à la cabale néo-platonicienne la rigoureuse critique rationaliste et la dialectique positive.

Ainsi la philosophie juive et arabe, qui fut d'ailleurs révélée à l'Occident par les travaux de « l'immortelle École de Tolède, présidée par l'archevêque D. Raimundo (1125-1151) » (6), se rallie tout entière à l'esthétique d'Aristote, avant de produire au XIIIe siècle — c'est-à-dire

(1) Disons déjà que c'est surtout Avicenne qui est cité, au XVIe siècle, par les théoriciens espagnols de la musique ; Avicenne dont M. Mehren (A.-F.) a dit : « qu'il a donné à ses compatriotes la plus parfaite connaissance des écrits aristotéliques, et fourni au développement ultérieur de la philosophie la base du Néoplatonisme. » Cf. *Vues d'Avicenne*, etc... dans l'*Homenaje à D. Fr. Codera.*

(2) Cf. Munk. *Loc. cit.*

(3) Cf. Gugenheimer (Dr. Joseph). *Die Religions Philosophie des R. Abraham ben. David-ha-Levi*, Augsburg, 1850.

(4) Cf. son Liber Cosri... Basileae... MDCLX; et la trad. esp. (Cuzari) d'Abendaña. Amsterdam, 1663.

(5) Cf. *Le Guide des Egarés*, publié par S. Munk, Paris, 1856, 3 tomes in-4°.

(6) Cf. Ad. Bonilla y San Martin. *Hist. de la Filos. Esp.*, t. I, p. 309. — Le tome II traite d'Abengabirol, Yehudá-Ha-Levi et Maimónides.

au temps où les chrétiens commencent à organiser leur doctrine de la Beauté — un aristotélicien de l'envergure d'Averroès (1).

Le résultat de ces efforts constants vers un idéal esthétique opposé à celui de la future Renaissance italienne, est un progrès marqué pendant tout le moyen âge et le xvi[e] siècle espagnol, dans le sens mystique. La thèse essentielle qui peu à peu s'élabore est celle de la *Charitas pulcri* qui se rapporte « chez Thomas d'Aquin et les autres scholastiques, à un phénomène *psychologique ;* elle vise la corrélation mystérieuse de l'objet et du sujet qui fait le fond du phénomène complexe de la beauté. Et c'est là, ajoute M. de Wulf (2), au point de vue historique, une conquête remarquable de la philosophie du moyen âge ».

Au reste, la scholastique devait retourner au mysticisme premier qui l'avait enfantée. De la fameuse querelle des réalistes à la façon de saint Anselme et de Guillaume de Champeaux, avec les nominalistes selon Roscelin, ne devait-il pas sortir la doctrine intermédiaire et déjà aristotélicienne d'Abélard ? Thomas d'Aquin n'a-t-il pas pour objet de concilier le mysticisme chrétien avec la philosophie péripatéticienne ? On peut hardiment affirmer que le moyen âge est l'âge d'Aristote, et que les Espagnols du xvi[e] siècle qui ne citaient pas, dans leurs traités de musique, les pages importantes de Platon, se conformaient sciemment à la forte tradition de leurs aïeux.

Mais il y a plus : la direction *antiréaliste* qui se poursuivra longtemps en Espagne, est la direction « aristotélico-boétienne », car Boèce a laissé une empreinte profonde et durable dans la philosophie médiévale, jusqu'à son apogée du « siècle d'or » espagnol (3).

(1) Cf. A. Jourdain. *Recherches critiq. sur l'âge et l'origine des trad. lat. d'Aristote, et sur les comment. grecs ou arabes, employés par les docteurs scholastiques*, 2e éd., Paris, Joubert, 1843.

(2) Cf. De Wulf. *L'hist. de l'Esthét. et ses grandes orientations.* Rev. Neo-Scolast. XVIe Année, 1909, p. 237 sq.

(3) Cf. Reiners (J.). *Der Aristotelische Realismus in der Frühscholastik.* Ein Beitrag. zür Gesch. der Universalienfrage in Mittelalter. Aachen, 1907.

Quel est le fond de l'*Arithmetica Geometria et Musica Boetii* (1) pour ce qui touche à l'art dont traitera plus tard le discret Salinas?

*
* *

Le premier chapitre du *De Musica* expose la nécessité d'une théorie de la musique. L'oreille ne suffit pas. La discipline mathématique — et Guillermo de Podio (Despuig) saura particulièrement tirer parti de l'idée de Boèce — est indispensable pour la connaissance de la vérité. Mais la spéculation est fécondée par le principe moral : *musica non modo speculationi verum etiam moralitati conjuncta sit.* L'harmonie musicale et l'harmonie universelle ou humaine relèvent d'une même loi : *amica est enim similitudo : dissimilitudo vero odiosa atque contraria.* C'est de cette *dissimilitudo* que naissent ces musiques dissolvantes, ce *lidius modus : et phrygius* qu'il faut proscrire de la République telle que la rêvait Platon.

Boèce s'étend ensuite — d'après Thimotheus Milesius, la Vulgate, Pythagore, Hippocrate, Cicéron et Papinien — sur les heureux effets de la musique pratiquée selon les règles ; il en conclut que puisque l'art possède une telle puissance, il convient d'en étudier non seulement les couleurs et les formes, mais encore les propriétés : *non sufficit eruditis colores formasque conspicere : nisi etiam quae sit horum proprietas*, et par suite les proportions.

Le chapitre II divise la musique en *mondaine*, *humaine* et *instrumentale*, et suit en cela la classification aristotélicienne. Le chapitre III définit le son : *percussio aeris indissoluta usque ad auditum.* Enfin, le chapitre X qui traite des proportions des consonances est extrait tout entier du système de Pythagore.

(1) Nous avons eu en main le curieux ms. de la Bibl. Nac. de Madrid, I, 1564 : « este libro dió á la biblioteca de la Sancta Iglesia de Toledo el maestro alonso de villegas autor del flos Sanctorum año de 1579 (signature de Villegas) fue de un tio suyo llamado hieronimo gutierrez capellan moçaraue y gran amigo de joannes de espinosa ambos excelentes en musica. »

Au chapitre XXI, Boèce s'occupe des genres de cantilènes. Il distingue le diatonisme, le chromatisme et l'enharmonie, comme l'avait fait Aristote. Puis après avoir cité, au chapitre XXX, l'exposé platonicien des consonances, il se rallie, au chapitre XXXI, au système de Nicomaque qui réfute Platon.

Le chapitre XXXIV : *Quid sit musicus* est d'une importance capitale, et les Espagnols du XVIe siècle l'ont bien compris qui s'en sont inspirés pour leurs traités. Nous aurons l'occasion de reproduire ce chapitre (1) et de le comparer au manifeste d'un Marcos Duran, par exemple. Disons dès maintenant que Boèce y établit nettement la différence de la théorie à la pratique : *multo enim est maius atque altius scire quod quisque faciat*. Cette querelle des musicologues et des musiciens durera en Espagne jusqu'à la fin de l'époque « gothique » de l'art, et suscitera d'innombrables polémiques particulières dont nous décrirons les plus caractéristiques.

Tout le second livre du *De Musica*, d'un aspect purement technique, est un développement de la mathématique pythagoricienne, et ce raffinement sur les nombres sera, pour les Espagnols du XVIe siècle, le prétexte de diffuses dissertations : celles d'un Bermudo surtout, bien souvent incompréhensibles pour le lecteur comme aussi sans doute pour l'auteur qui paraît hésiter ou même se contredire.

Le troisième livre, plus varié, commence par une réfutation d'Aristoxène — *adversus Aristoxenum demonstratio* — sur la question importante des proportions et l'impossibilité d'une égale division. Le chapitre V expose la façon dont Philolaus, après Pythagore, tenta de diviser le ton : *Philolaus vero pythagoricus alio modo tonum diuidere tentauit*, et explique en quoi consiste cette différence du *coma* (2),

(1) Voir notre chapitre V sur les théoriciens espagnols de la musique au XVIe siècle.

(2) « Ex hoc igitur Philolaus duas efficit partes, unam quae dimidio sit maior : eamque apotomem vocat. Reliquam quae dimidio sit menor : eamque rursus diesim dicit : quam posteri semitonium minus appellauere : harum vero differentiam comma. »

qui donnera lieu plus tard aux belles découvertes de l'Espagnol Ramos de Pareja (1).

Le chapitre VI déclare donc le ton divisé en deux demi-tons et un *coma : tonum ex duobus semitoniis ac commate constare ;* et le chapitre VII démontre savamment que le « comma » est justement ce qui empêche les deux demi-tons de former un ton : *quod si duobus eisdem semitoniis : comma reponatur : aequabunt tonum.*

Le livre IV (IIII) traite, au chapitre XIV : de la disposition des modes, au chapitre XV : de leur ordre et de leurs différences, enfin au chapitre XVI : de leur description ; et le livre V est une paraphrase très scientifique des théories de Pythagore, d'Aristoxène, de Ptolémée et d'Archytas.

Le *De Musica* de Boèce, dont nous venons ainsi d'indiquer brièvement la méthode et l'esprit mathématique, est dans son ensemble une simplification des vues si profondes et si larges d'Aristote. L'intellectualisme pythagoricien revit à travers ce philosophe dans l'importance donnée par Boèce à l'idée de nombre. Les noms cités dans le *De Musica,* ceux de Philolaus ou d'Archytas, montrent assez que les considérations géométriques occupent la première place dans la conception boétienne de la musique. L'influence de Boèce sur les principaux encyclopédistes espagnols du moyen âge, tels que Vincent de Burgos ou le bachelier de la Torre, influence qui n'a d'égale que celle qu'il exerça auparavant sur Isidore de Séville, puis sur les purs mathématiciens Ciruelo ou Juan de Celaya, enfin sur tous les théoriciens espagnols de la musique du XVIe siècle, assure la continuité de la tradition aristotélicienne à laquelle la scholastique évoluée ajoutera, comme nous l'avons vu, le mysticisme.

*
* *

« C'est à Boèce, écrit un historien de l'École Chré-

(1) Voir notre chapitre V.

tienne de Séville (1), qu'il faut attribuer l'honneur d'avoir ainsi popularisé la philosophie péripatéticienne... Ce sont ces traductions de Boèce qui, avec les analyses philosophiques de saint Augustin, ont principalement servi à saint Isidore. »

Cet encyclopédiste de l'Espagne gothique (2) nous révèle par ses *Etymologies* (3) que les études auxquelles la jeunesse était soumise en son temps n'étaient que la continuation de l'enseignement romain des *arts libéraux*. Si l'on excepte les célèbres Académiciens hébraïques, les écoles ecclésiastiques avaient le monopole de cette pédagogie à base gréco-latine : « La Grammaire s'appuie sur les travaux d'Aristote et de Donat; la Rhétorique sur ceux de Gorgias, d'Aristote et d'Hermagoras traduits en latin par Cicéron et Quintilien. En Philosophie, sans méconnaître les éléments que pour elle on trouve dans la Bible, les fondements et la forme dogmatique sont pris des anciens philosophes : de Thalès découle le concept de la Physique ; de Socrate celui de l'Éthique ; de Platon celui de la Logique ; et des deux parties de la Logique, en laissant de côté la Rhétorique, c'est d'Aristote que procède surtout la Dialectique. C'est aussi de ses œuvres que sont extraits plus ou moins directement les chapitres des Catégories, des Perihermeias et des Syllogismes, de même que le chapitre de la Division des définitions est un résumé du livre de Marius Victorinus. Mais il ne faut pas croire pour cela que l'influence aristotélicienne soit exclusive chez saint Isidore ; elle est neutralisée par les doctrines platoniciennes, et du néoplatonisme alexandrin proviennent les principes généraux et les préliminaires de la Philosophie qu'il prend des *Isagogiques* de Porphyre, soit dans l'original, soit dans les expositions de Victorinus ou de

(1) Bourret. *L'Ecole chrétienne de Séville sous la Monarchie des Visigoths*, p. 94.

(2) Cf. Pérez Pujol (E.). *Historia de las Instituciones sociales de la España Goda*, 4 vol., lib. III, cap. II : La Vida científica de la España Goda.

(3) Cf. Menéndez y Pelayo. *Ideas Estét.*, t. I, vol. 2, cap. II, pp. 7 à 71.

Boèce. Des disciplines mathématiques et physiques, en Arithmétique, Isidore recueille les antécédents de Pythagore et de Nicomaque, d'Apulée et de Boèce ; en Astronomie les œuvres de Ptolémée, comme en Histoire naturelle il résume Pline et Lucain ; en Agriculture : Columelle, lui-même résumé de Caton et de Térence, du Carthaginois Magon et du Grec Démocrite ; en Médecine, il simplifie Hippocrate et Galien ; et dans le traité des Lois, il abrège les jurisconsultes classiques et le Code de Théodose. (1) »

Aristote et Boèce, comme, pour la méthode, le Carthaginois Marcianus Capella (2), telles sont les autorités d'Isidore de Séville. Le livre de Capella, en particulier, avec sa division en sept livres correspondant aux sept arts libéraux, devait déterminer Isidore à mettre en honneur le *trivium* et le *quadrivium*. Isidore en compléta l'esprit théorique par l'exposé des disciplines pratiques, qui firent de son œuvre une puissante synthèse du savoir médiéval.

Quel est, selon Isidore de Séville, le rôle de la Musique dans le *Quadrivium,* et quelle en est aussi l'importance *liturgique* ?

L'auteur des *Etymologies* s'en rapporte surtout à Boèce pour apprécier la discipline musicale dans un sens pythagoricien (3). « Le monde et le ciel sont régis par une certaine harmonie de nombres concordants. Toute parole, toute pulsation des veines obéit à quelque rythme musical. Enfin, Isidore exalte le pouvoir de la musique sur les mouvements de l'âme, et divise cet art en trois parties : harmonique, rythmique et métrique. (4) »

La musique, pour Isidore, est indispensable à la formation de l'être organisé. Sans elle toute culture est vaine : *sine musica nulla disciplina potest esse perfecta ; nihil enim*

(1) Cf. Pérez Pujol, *op. cit.*, pp. 530 et 531.

(2) Cf. *Marciani Minei Capellae Carthaginensis de nuptiis Philologiae et septem Artibus Liberalibus,* libri novem. Lugduni, 1530,

(3) Cf. *Etim.*, liv. III, *passim.*

(4) Cf. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, p. 21.

est sine illa (1). Et, en effet, tout dans l'univers étant uni par la vertu harmonique et rythmique de la musique : *per musicos rhytmos harmoniae virtutibus probatur esse sociatum* (2), l'esprit humain ne doit pas se refuser à suivre l'exemple que lui donnent les choses elles-mêmes. Il lui faut donc apprendre la mathématique musicale qu'il serait aussi honteux d'ignorer que par exemple les lettres de l'alphabet [est] *tam turpe musicam nescire quam litteras* (2).

L'application de ce programme d'enseignement qui plaçait si haut la discipline musicale, eut son retentissement dans le culte catholique de l'Espagne du VII[e] siècle. Le Concile IV de Tolède, célébré en 633, et présidé par Isidore lui-même, « étendit à toute l'Espagne et à la Gaule gothique, un même office divin, un ordre égal dans les prières et dans le chant, dans les messes et dans la récitation des heures du matin ou du soir (3) » ; ce qui détermina l'usage d'une liturgie spéciale (4), ou du moins la régularisation d'une liturgie déjà existante (5), qui se conserva — comme nous le verrons — jusqu'au XI[e] siècle sans interruption, et fut restaurée par Cisneros.

On peut lire dans le *De Officiis* d'Isidore (6) des rensei-

(1) Cf. *Etim.*, lib. III, c. xv.

(2) *Ibid.*

(3) Cf. Pérez Pujol, *op. cit.*, III, § II du ch. VI, p. 215 et note 3 : « Unus igitur ordo orandi atque psallendi a nobis per omnem Hispaniam atque Galliam conservetur, unus modus in missarum solemnitatibus, unus in vespertiniis matutinisque officiis, nec diversa sit ultra in nobis ecclesiastica consuetudo qui una fide continemur et regno. » Can. 2, Conc. IV, Tolet.

(4) La messe « mozarabe » contient les oraisons indiqués par Isidore en son *De officiis*, lib. I. c. XV, t. VI, p. 379, éd. Lorenzana.

(5) C'est le *Rite mozarabe, visigothique, ou eugénien* (du nom de saint Eugène de Tolède qui fut son Ambroise ou son Grégoire). Cf. notre chapitre VIII, où nous traitons du *Rite Mozarabe*. — Cf. *Missale mixtum secundum regulam Beatissimi Isidori*, éd. de Cisneros, 1500 (d'ap. les mss.).

(6) Cf. surtout c. III, De Choris, IV. De Canticis. V. De Psalmis, VI. De Hymnis, VII. De Antiphonis (Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, note 1, p. 20. — et *ibid.*, note 1, p. 49 : « Apenas es necesario advertir que para San Isidoro sigo constantemente la edicion del P. Arévalo (Roma, 1797-1803). »)

gnements précieux sur le chant ecclésiastique et en particulier sur la messe, qui nous apparaît identique à celle du missel mozarabe (1). Ses observations si sages semblent un commentaire du canon 23 du III° Concile de Tolède qui proscrivait énergiquement les *ballematiae*, les *saltationes* et les chants vulgaires, non seulement comme *nocentes* mais comme *religiosorum officiis perstrepentes* (2).

Enfin, si l'on rapproche des développements scholastiques et des théories musicales d'Isidore de Séville les allégories de son *Liber Numerorum*, on est frappé de l'élévation des concepts et de l'accent tout religieux de certains aperçus : « On sent déjà dans l'évêque andaloux (*sic*), écrit M. Bourret (3), ce caractère de spiritualisme contemplatif et de ferveur exaltée qui caractérise l'Église espagnole. Plus d'une fois, en le lisant, on croirait avoir sous les yeux une de ces méditations pieuses où sainte Thérèse a épanché toute la tendresse de son âme et les transports de son amour. Lui aussi, il aime à sonder les opérations intérieures de la grâce dans les âmes ; lui aussi, il sent son cœur épris de la beauté ineffable de Dieu ; comme la Vierge d'Avila, il a ses ravissements, ses extases et ses chants d'enthousiasme. »

*
* *

Ce mysticisme scholastique de saint Isidore est bien, comme nous l'avons vu, le terme de ce long mouvement traditionnel qui va de Pythagore à l'École de Séville en passant par Aristote et Boèce. L'influence isidorienne ne pourra que s'accroître en cette terre d'Espagne qu'enfièvreront des luttes constantes de religions (4). L'intellec-

(1) Cf. Flórez. *Esp. sagr.*, t. III. *Disert. histórico-cronológica de la misa antigua de España*, § 20, p. 337.

(2) Cf. Menéndez y Pelayo, *ibid.*, p. 52.

(3) *Loc. cit.*, p. 110.

(4) Cf. el P. Villanueva en son *viaje literario :* t. VIII, pp. 57-58, Valencia, 1821. — Le Moyen Age Espagnol, traite de la musique, d'après Boèce et les *Etymologies* d'Isidore. Le P. Villanueva cite ainsi un poème inédit

tualisme agressif des doctrines scholastiques, fécondé par le mysticisme catholique, heurtera sans cesse, au cours de ce duel grandiose de l'Orient et de l'Occident, un autre intellectualisme non moins mystique, et de même origine. L'aristotélisme chrétien et l'aristotélisme arabe ou juif vont en effet se confondre, sous l'exaltation d'un égal mysticisme sentimental, pour former en cette ardente Espagne, — défendue de l'invasion renaissante ou réformiste par la barrière du Concile de Trente — une singulière race d'artistes, à l'intelligence positive, à l'âme passionnée. Les Morales, les Guerrero, les Comes, les Victoria, dans leurs œuvres de songeurs et de visionnaires, « réaliseront une certaine qualité de sublime, que peuvent produire toutes les nations catholiques, mais auquel l'espagnole attache son nom (1) ».

* * *

Ce sublime, nul ne l'a mieux ressenti et aimé que l'auteur de l'*Ode à Salinas*. On comprendra maintenant pourquoi ce poème ne pouvait être l'expression la plus haute du système de Platon.

Cependant, aux yeux de maint historien, Fray Luis de León passe pour être l'une des premières conquêtes de la Renaissance.

Il n'en est rien. Sans doute, le nominalisme avait été récemment importé par Alfonso de Cordoba (2), mais il n'eut pas la force de reproduire en Espagne les querelles antérieures de l'Université de Paris. Tout au plus suscita-t-il au XVIe siècle le groupe des scholastiques modérés qui ont nom : Soto, Cano, Toledo, Fonseca, Villavicencio, Goës, Couto, Vázquez, Suárez, Ponce de León, Mendoza, etc., et qui, dans les universités de Coïmbre,

d'un moine de Ripoll, Oliva, intitulé *De Musica*, où revit la doctrine de Boèce et d'Isidore.

(1) Barrès, *op. cit.*, p. 157.

(2) Cf. Alonso de Orozco : *Crón. del glorioso padre y doctor... Sant Augustin, y de los santos y de los doctores de su orden*, 1551, p. 54.

Alcala, Salamanque et Valence, font preuve de l'esprit le plus large et le plus conciliant (1). On ne saurait nier pourtant que ces philosophes ne fussent exclusivement des disciples d'Aristote, car leurs lectures se bornent aux traductions aristotéliciennes qui jamais ne parurent en si grand nombre : celles de Vergara, Sepúlveda, Monllor, Laguna, Abril, Vallés, et de l'auteur réputé de l'*Index* d'Aristote (1540) : Ruiz (2).

Aristote se maintient, même contre les *Ramistes,* c'est-à-dire contre les élèves de Petrus Ramus qui s'appellent Fernando de Herrera et Sanchez de las Brozas (3). Encore ceux-ci furent-ils plutôt des ennemis d'Aristote que de véritables platoniciens. Et nous ne voulons pas insinuer que Platon ait été ignoré des Espagnols. Au contraire, il est assez répandu à cette époque, grâce aux efforts des scholastiques eux-mêmes : Suárez, Mendoza, Ponce de León ; par le plus ferme appui de Bessarion qui n'est autre que Fernando de Córdoba ; par la *lettre à Erasme* de Vives(4); par les traducteurs des *Dialogues d'amour* de León Hebreo : Garcilaso Inca de la Vega et Micer Carlos Montesa ; enfin par Fox Morcillo, García Loaysa et Vallés (5).

En fait, les mystiques espagnols : Jean de la Croix, Orozco, Grenade, Jean et Julien d'Avila, Thérèse de Jésus — amie des aristotéliciens PP. Bañez, Alvarez, Velazquez et Medina — tous ont connu et goûté Platon, mais sont demeurés fidèles à la grande tradition de l'École (6), unie, comme nous l'avons dit, à l'exaltation

(1) Cf. Marcelino Gutierrez. *Fr. Luis de León y la filosofía española del siglo XVI*, Madrid, 1885, p. 10, notes — Cf. Vives : *In pseudo dialecticos, dedicat.* — Villalpando, *Summa summular, praef.*, lib. II. — Alvar Gomez, *De rebus gestis.*, lib. VIII, p. 226.

(2) Cf. M. Gutierrez, *op. cit.*, p. 16. Cf. Matamoros : *De adserenda hispanorum eruditione*, Matrit, MDCCLXIX.

(3) Cf. *De trib. dicendi generib. sive de rectain formandi stiti ratione, dedic. Alphonsi Garciae Matamori hispalens. opera*, Valentiae. MDCCLXIX.

(4) Cf. *Op. ed. Mayans*, t. VII, p. 163.

(5) Cf. M. Gutierrez, *op. cit.*, p. 18 sq. — *Et : Francisci Vallessii de iis quae scripta sunt phisice in libris sacris, sive de sacra philosophia*, c. LXIX et LXX. Augustae Taurinorum. MDLXXXVII.

(6) Cf. Gutierrez, *op. cit.*, p. 22 sq.

religieuse du catholicisme médiéval et de l'orientalisme lullien. Pour « initier l'homme à la vie vertueuse, ils l'invitent à admirer dans la Nature — même en l'état de contemplation — l'œuvre divine (1) ». Malón de Chaide considère que toute chose belle, toute créature, tout art, est un resplendissement de Dieu, et qu'en l'aimant on parvient à aimer Dieu lui-même (2). Sainte Thérèse demande à ses filles spirituelles de considérer les créatures et d'y aimer l'image du Créateur (3). — Et saint Jean de la Croix, s'appuyant sur la parole de l'Apôtre, enseignait la même doctrine (4).

Nous sommes bien loin, en vérité, de l'idéal nouveau de la société humaniste, où ressuscite le paganisme, où vit la religion de la « forme ou des sens au lieu de la préoccupation de l'idée » ; où l'homme est devenu la « mesure de toutes choses..., est rattaché à l'homme dans l'infini du temps » ; et où la « diversité des époques est jugée du point de vue de l'identité fondamentale de la nature humaine (5). » Au demeurant, il y avait incompatibilité d'humeur entre la Renaissance et l'Espagne, et le fait nous paraît significatif qui nous montre le plus humaniste des Espagnols : Luis Vives, choqué par les mœurs des étudiants parisiens (6). Si donc les artistes espagnols sont descendus quelquefois — pourrons-nous dire avec M. Rio (7) — de la « région idéale dans celle de la nature

(1) M. Gutierrez : *El Misticismo ortodoxo en sus relaciones con la filosofia*. Valladolid 1886, ch. II, § III.

(2) Ed. de Valence, *Salvador Fauli*, 1794, *passim*.

(3) *Libro de las fundaciones*, c. VI. Ed. Rivadeneyra.

(4) *Canciones entre el Alma y Cristo*, IV. Bibl. de Aut. Esp. — Cf. de même : Saint Bonaventure. *Itinerarium mentis in Deum*, II. — L. de Granada. Introd., *al Simbolo de la Fé*. — *Sto Tomás de Villanueva*, *op*. II, p. 415. *Manilla*, 1881-5. — F. Luis de León : *Cantica*, pp. 44, 70.

(5) Cf. Brunetière. *Hist. de la Litt. franç.*, I, pp. 25, 27, 30.

(6) Cf. Bonilla y S. Martin. *L. Vives y la filosofia del Renacimiento*, *Memoria*, Madrid, 1903, p. 57. — M. Duhem (La Trad. de Buridan et la Science Ital. au XVIe s. dans *Bulletin Italien*, t. X, 1910, p. 173) a très bien défini l'Humanisme parisien.

(7) Rio. *Art chrétien cit.*, II, XI, p. 325.

vivante et matérielle, ce n'a pas été pour s'y complaire ou s'y fixer, mais seulement pour emprunter des formes et des couleurs qui pussent servir de limite et de manifestation partielle à la beauté infinie qu'ils avaient eu le bonheur d'entrevoir ».

Après ces explications, nous admettrons, avec l'auteur de l'*Ode à Salinas*, que l'Art musical, comme la Nature harmonieuse, est la « source première » de l'inspiration mystique, et que sa vertu d'émotion, par nulle autre égalée, rappelle à l'âme son origine, et sa destinée, et la mène « voguant sur un océan de douceur » jusqu'au délicieux anéantissement de ses facultés en Dieu (1).

Ajoutons que la Musique, plus que les autres arts, répondait à cette conception du Monde, à la « doctrine harmonique » dont l'ascète dominicain Fr. Luis de Granada se faisait éloquemment l'interprète : « Dieu est la Beauté première d'où procèdent toutes les choses vraiment belles... C'est Lui qui ordonna cette théorie, où, si l'on préfère, cette eurythmie mouvante des créatures... Comme il est une musique et une mélodie naturelles, il en est une spirituelle et d'autant plus suave que les choses de l'esprit surpassent en excellence les choses naturelles. La musique, la mélodie naturelle consistent en l'heureuse disposition, concordance et relation des voix d'où naît la mélodie, et, par là, la joie des oreilles, ou, pour mieux dire, de l'âme... La créature raisonnable goûtera la musique parfaite, la peinture achevée, les édifices majestueux, les vêtements élégants ainsi que toute chose où se révèlent la raison et l'art (2). » Et le P. Mariana, en son *De Rege* (1599) écrivait (3) : « La musique exerce une grande influence, soit pour récréer l'esprit, soit pour exciter en nous les désirs les plus divers, ce qui n'a rien de surprenant si l'on songe que nous sommes organisés

(1) Cf. le mot spirituel de J. Valera (*Disc. de recepc. en la Acad.*) : « En Fr. Luis de León hay mucho de objetivo para ser místico. »

(2) Cf. L. de Granada, *loc. cit.*

(3) Ed. *Rivadeneyra*, c. VII, p. 509.

musicalement... On exprime par le chant les mouvements variés de l'âme, et nous nous sentons à l'instant baignés en une grande douceur : les soucis s'apaisent à ce délice, et les mœurs les plus barbares s'adoucissent comme fond le fer à la chaleur du feu. »

*
* *

Quelle est donc cette musique humaine, révélatrice d'une musique divine, où se plonge l'âme ravie du mystique espagnol? Quelle beauté sera la sienne pour qu'il en jaillisse « l'amour qui nous emporte vers Dieu? (1) »

Tout d'abord, un point nous est acquis : l'ordre, la sérénité du rythme, la mesure, le nombre et la correspondance harmonieuse des divers éléments, où les trouver sinon dans une musique paisible et suave, émue d'un rythme grave et religieux, une musique d'équilibre, de santé intérieure, de savante économie, une musique « polyphone » où toutes les voix « diverses et unies (2) » expriment par leur indépendance, mais aussi leur secret amour, les symboles chers à l'âme mystique?

Ce caractère premier de tranquille et suave ordonnance exclut logiquement la persistance voluptueuse et troublée du système chromatique auquel cependant nos oreilles modernes se sont accoutumées, mais dont nos pères ont toujours signalé le péril. Dans sa *Música de los Templos*, le P. Feyjoó l'observe justement : « L'expérience montre, dit-il (3), que les changements que fait la voix dans le chant par intervalles menus, de même qu'ils ont en soi je ne sais quoi de douceur efféminée et de lubricité vicieuse, produisent également un effet semblable dans l'esprit des auditeurs, et impriment en leur fantaisie certaines images confuses qui ne représentent rien de bon... Aussi les Anciens, et en particulier les Lacédémoniens,

(1) Cf. Malón de Chaide. *Convers. de la Magdal.*, *passim.*

(2) Cf. Luis de León. *De los Nombres de Cristo*, *passim.*

(3) Cf. *Teatro Critico Universal*, t. I, Disc. XIV.

répudièrent-ils — comme nocif pour la jeunesse — le genre de musique appelé chromatique, lequel, introduisant des bémols et des dièzes, divise l'octave en intervalles moindres que les naturels. Écoutons Cicéron : « Chromaticum creditur repudiatum pridem fuisse genus, quod adolescentum remolescerent eo genere animi, Lacedemones improbasse feruntur (Lib. I. *Tuscul. quaest.*) »

L'abus de ces altérations de l'échelle tonale eut pour conséquence l'état actuel de notre musique qui ne connaît que les deux modes majeur et mineur. Le *Liber Antifonarius* (1) du pape Grégoire-le-Grand (590-604) nous présente au contraire l'admirable couronne de huit tonalités ou modes, grâce auxquelles le plain-chant — qui contenait en germe toute la musique polyphonique — ignore volontairement le chromatisme perturbateur, et, naïvement pathétique, commente le texte sacré. Il y a, en effet, « quelque chose d'angélique en cette inflexibilité même de sa gamme à ne point admettre d'altérations (2) ». En outre, par suite des idées que le moyen âge — par tradition — avait sur les nombres, ces sept tons devenaient « l'expression sensible de l'ordre universel (3) ». Et c'est

(1) Par simplification, nous appelons *grégorienne* la mélodie du plain-chant contenue dans le *Liber*. Est-ce à dire que Grégoire-le-Grand en soit l'auteur? Evidemment non : « Il était bien plus dans le vrai, ce liturgiste anonyme du VIIIe siècle... quand il attribuait non pas à un pontife, mais à plusieurs : à saint Léon (440-461), au pape Gélase (492-496), au pape Symmaque (458-514), au pape Jean (523-526), au pape Boniface II (530-533), et seulement enfin à saint Grégoire (590-604) la création collective de la cantilène romaine des antiennes et des répons. Encore n'est-ce point entre les mains de saint Grégoire que cette création s'achevait : elle allait se continuer par les soins de maîtres obscurs, dont notre liturgiste nous donnera les noms, et qui sont du VIIe siècle avancé, sinon du VIIIe, Catalenus, Maurianus et les autres. Ce qu'on appelait au VIIe siècle cantilène romaine et qui avait remplacé à Rome l'antique *modulamen placidum* ne saurait donc exclusivement porter le nom de saint Grégoire. » P. Batiffol : *Histoire du Bréviaire Romain*, Paris, Picard, 1895, p. 55.

(2) Cf. D. Mocquereau. *Le chant grégorien*, Solesmes, 1902.

(3) Cf. E. Mâle. *Op. cit.*, p. 15 : « Le nombre 7 que les Pères avaient déclaré mystérieux entre tous, donnait le vertige aux contemplateurs du moyen âge... Les sept tons de la musique grégorienne sont, en dernière analyse, l'expression sensible de l'ordre universel. » Et, en note : « Les sept tons (accompagnés de l'octave) sont sculptés sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny. » Ils étaient très probablement en rapport, si on en juge par

pourquoi les mélodies expressives du plain-chant ont une signification symbolique et surtout morale que tous les liturgistes se sont appliqués à reconnaître. Enfin, les éléments constitutifs de leurs huit modes — sept plus l'octave — avaient été puisés par l'archevêque de Milan, saint Ambroise, au IVe siècle, dans ce système tétracordal des Anciens Grecs, dont Platon nous a dit la portée éducatrice (1). La doctrine grecque de l'*ethos*, postérieure à Pythagore, et qui est « la transformation tardive et beaucoup plus analysée du sens magique ou religieux que tous les primitifs ont prêté aux formules chantées (2) » venait compléter pour les musiciens du moyen âge leur tradition technique, à l'époque même où leur mysticisme catholique s'ajoutait à leur scholastique aristotélicienne.

Mais si l'orientalisme philosophique de Lull avait pu donner aux Espagnols de l'âge médiéval un surcroît d'originalité ethnique; si la nation espagnole, naturellement portée à l'exaltation des sentiments, s'était encore passionnée au contact du « sufisme » majorquin, ne devait-on pas s'attendre à ce que la mélopée arabe se confondît peu à peu avec la mélodie espagnole, pour former ce chant poignant d'un sentiment à la fois mauresque et catholique, que Bonini, puis Baini croyaient plus tard reconnaître dans l'œuvre « generata da sangue moro » d'un Victoria?

Et pourtant, il n'en est rien. La musique arabe (3) comme la musique juive (4) ne devaient pas influencer le chant religieux chrétien. Le mode prédominant de la

quelques autres chapiteaux, avec les sept vertus et les sept âges du Monde. Cf. *Ann. archéol.*, t. XXVI, 380, et t. XXVII, 32, 151, 287.

(1) *République*, 401 B. — 402 A.

(2) Cf. Ch. Lalo, *op. cit.*, p. 304.

(3) Sur la musique arabe, voir surtout : Dechevrens : *Etudes de science musicale*, t. I. Appendice. — Kiesewetter : *Die Musik der Araber nach Originalquellen ;* — Salvador : *La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien.* — Soriano Fuertes : *Musica arabe española. Barcelona*, 1853 (trad. de El Fârâbî). — Mitjana : El Orientalismo musical y la Musica árabe. *Rev. Music. de Bilbao*, Agosto, 1909 sq.

(4) *Sur la musique juive*, cf. The ancient melodies of the Lyturgy of the spánish and portuguse-jews, by E. Aguilar and by the Rev. Dr. A. de Lola, London, 1857.

liturgie arabe n'est-il pas ce mode *asbein* que déterminent deux quartes conjointes, inconnues de la gamme grecque et de l'échelle du plain-chant?

Le théoricien Ibn Haldun (1332-1406), en son *Livre des Exemples* (Kitâb-el-îbar), nous fait connaître les modes arabes qui, selon M. Mitjana (1), sont d'un chromatisme très compliqué, puisque pour n'en citer qu'une preuve, le mode *zeidân*, mineur du mode *irâq*, est composé de *ré*, *mi*, *fa*, *sol* ♯, *la*, *si* ♭, *do* ♯, *ré*. — En outre, rien de plus obscur que la disposition des tétracordes à l'intérieur des tons, malgré la tentative d'El Fârâbî (xe siècle) dont le traité, traduit par Conde pour l'ouvrage de Soriano Fuertes, veut concilier le système arabe et la théorie de Ptolémée (2) en son second livre des *Harmoniques*.

Cependant la musique arabe eut une grande vogue en Espagne, et surtout en Andalousie où le chant *flamenco* est certainement un dérivé du mode *zeidân* ou du mode *asbein*. De plus, maint instrument de musique arabe s'acclimata en Espagne, comme le prouvent soit le *Livre d'Amour* de l'archiprêtre de Hita (3), soit l'*Art de jouer du luth*, cité par Villanueva (4), soit enfin le *Traité de luth*, manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Madrid (5). L'organographie atteignit en effet chez les Arabes un développement insoupçonné, et le traité d'El Fârâbi, par exemple, révèle combien la connaissance pratique des appareils sonores pouvait aider le théoricien dans ses investigations scientifiques, et son examen critique de systèmes aussi rigoureux que ceux de Pythagore (6).

(1) *Loc. cit.*

(2) Cf. Soriano Fuertes, *loc. cit.*, I, II.

(3) Cf. Pedrell, *Organogr. music. antig, esp.*, p. 45 sq.

(4) Cf. *Viaje lit. á las Iglesias de España :* le ms. lat. est daté du 29 décembre 1496.

(5) Cf. Cat. de Guillen Robles. Mss., n° 334.

(6) Cf. la lettre du P. Juan Andrés sur la musique des Arabes, datée de Mantoue, le 29 mars 1785; publiée dans : Della | Litteratura de' Turchi | Osservationi fatte | de | Gio : Battista | Donado | Senator Veneto | Fu Bailo in Costantinopoli | In Venetia MDCLXXXVIII. | Per Andrea Poletti | Al'

Les Arabes ont été plus accueillants pour la Philosophie des Grecs que pour leur technique musicale : le caractère liturgique de la tonalité mauresque et de la tonalité grégorienne devait nécessairement les préserver toutes deux de mélanges progressifs. L'église et la mosquée ne confondirent jamais leurs chants, et seule la mélopée populaire des Espagnols du Sud put se ressentir de l'orientalisme spécial des envahisseurs. Les infiltrations qui se produisirent, par la suite, du *mélos* arabe dans le folk-lore castillan ne sont qu'exceptionnelles. La religion fut la gardienne efficace des traditions respectives des deux races : si les esprits s'accordèrent dans le domaine de la pure spéculation, les cœurs ne surent pas s'entendre pour chanter, sinon les amours profanes, du moins les gloires du Très-Haut.

Le témoignage le plus éclatant de cette indépendance farouche est bien ce chant mozarabe (1) que les chrétiens espagnols réussirent à conserver, qui acceptèrent de vivre au milieu des infidèles. Leur rite si particulier que l'on appelle plus exactement *visigothique* ou *eugénien* est « l'ensemble des formules et des rites en usage dans l'Église d'Espagne depuis la conversion de ce pays au christianisme jusqu'au XIe siècle, époque où, sous l'influence de la papauté et avec le concours des Bénédictins français de Cluny, fut introduite la liturgie romaine proprement dite (2) ». La longue fréquentation des musulmans et des chrétiens à Tolède, par exemple, put faire croire à la conquête lente mais sûre des formules mélodiques eugéniennes par la modalité arabe (3), mais il n'en est rien. Le mélisme caractéristique du rite mozarabe n'est, comme

Insegna dell' Italia, a San Marco. | Con lic de super, e Privilegio, in-16, XII-140 pp.

(1) Cf. notre chapitre VIII : *Le Rite Mozarabe.*

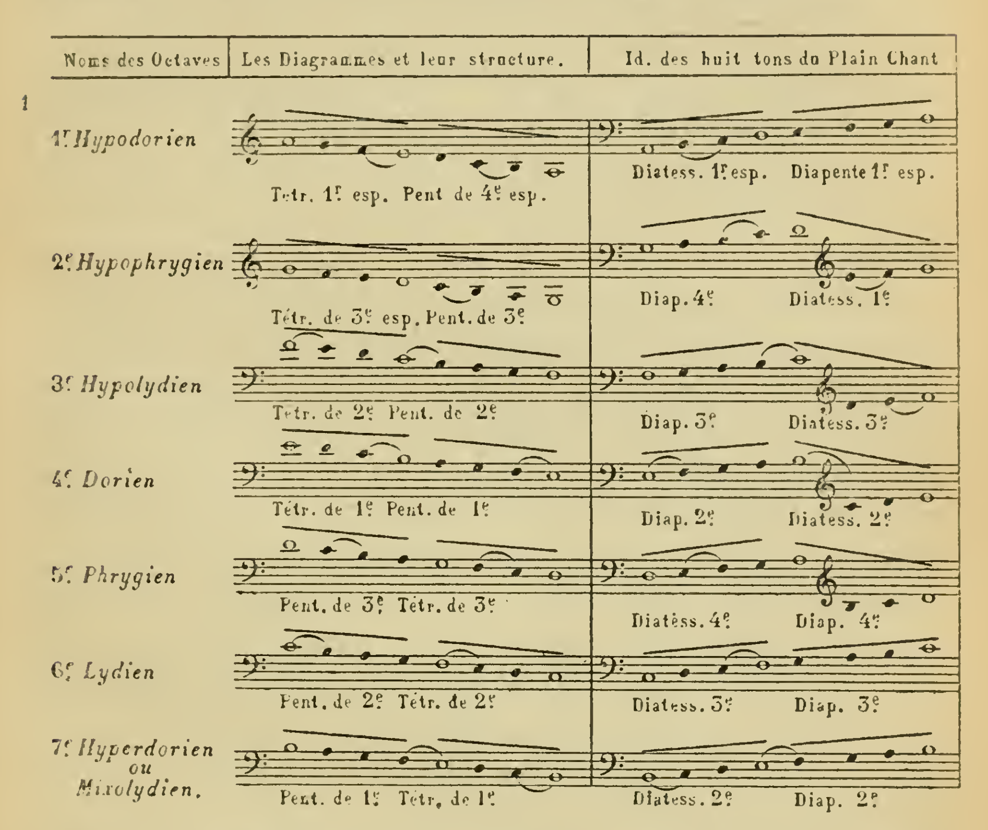
(2) Cf. Férotin (dom Marius). *Le* Liber Ordinum *en usage dans l'Eglise wisigothique et mozarabe d'Espagne du Ve au XIe siècle*, dans *Monumenta Ecclesiae liturgica*. Paris, 1904, in-4°.

(3) Cf. Vallejo. *Memorias y disertaciones*, Disert. V. Sobre la Musica, p. 477 sq.

nous le verrons, que l'ornementation des thèmes ambrosiens et grégoriens, de même que sa notation va rejoindre le byzantinisme des neumes occidentaux (1).

*
* *

Or, les tons ou modes du plain-chant *ambrosien* ou *grégorien* ont leur origine dans les sept espèces d'octaves grecques dans le système *octacordal* de Terpandre et de Pythagore (2), suivant le schéma de M. Agejas (3) :



Il y a équivalence absolue, en effet, entre la conjonction grecque du tétracorde et du pentacorde, et la conjonction

(1) Cf. Thibaud (Le R.-R. Joh.). *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine.* Paris, 1907, in-8°.

(2) Cf. Bellermann. *Tonleitern und Musiknoten der Griechen.* Berlin. Förster, 1847.

(3) Cf. Agejas (D. Lor. González). *Las Siete especies de octavas griegas y los ocho tonos del cantollano.* Rev. Arch. Bibl. y Museos, 1908. Tirage à part, p. 7.

ecclésiastique occidentale du diatessaron et du diapente. En outre, les dénominations latines des modalités grégoriennes, — telles qu'on les rencontre chez Boèce, par exemple — sont simplement traduites du grec : *authentus*, *plagis*, *protus*, *denterus*, *tritus*, *tetardus*. Aussi ne pouvons-nous plus nous étonner de ce que l'on passe sans effort « de Glarean à Boèce, de Boèce à Aristide Quintilien ou Gaudence » et que l'on continue « jusqu'à Euclide et Aristoxène *en rencontrant un peu partout des définitions analogues et des preuves identiques* (1). » Le fonds même de la langue musicale du moyen âge est emprunté du grec, et comme nous avions décrit le mouvement traditionnel qui joint un Salinas à un Pythagore, ainsi la constitution de la monodie repose sur les mêmes lois rythmiques et tonales au temps de Pythagore et au temps de Salinas.

Car c'est l'expérience dite « *des marteaux* » et due à Pythagore, qui, « reproduite d'abord textuellement et jusque chez Isidore de Séville », puis commentée longtemps dans « les traités postérieurs », détermina la systématisation modale qui est à la base de l'art polyphone du XVIe siècle (2). L'idée de la consonance qui fut toujours reconnue vient se greffer sur cette expérience, et l' « harmonie » future sera aussi la conséquence de « la notion de fusion prise pour critère de la consonance (3). C'est ainsi que l'harmonie simultanée des sphères célestes est consonante, et que cette conception grecque survit au moyen âge : dans une épître adressée peut-être à « Michel Parapinace dont il fut le précepteur et conseiller, Psellus, sénateur de Byzance, médecin, mathématicien, théologien et philosophe (4) » n'écrivait-il pas : « La véritable Musique, celle dont on a dit : *nous n'en connaissons que le*

(1) Cf. Jean Marnold. *Les Fondements naturels de la musique grecque antique*. Recueil de la S. I. M. Avril, juin 1909, p. 324.

(2) *Ibid.*, p. 368. Cf. Nicomaque. *Enchirid.*, 10, 11. *Mb.*

(3) Cf. Lalo. *Esth. scientif.*, cit. p. 137.

(4) Cf. Marnold. *Loc. cit.*, p. 384.

nom, et à propos de quoi souvent tu m'interroges, n'est-ce pas l'harmonique synthèse du Cosmos? En toute espèce ou chose, cette Musique agrège et organise les contraires : quant à la nature, la forme et la substance; l'ensemble de tous mouvements, quant à l'espace céleste... enfin, quant à l'essence, *le Même et l'Autre*, le mouvement et le repos, le semblable et le dissemblable, l'unité et la pluralité... Tous les actes de l'art musical sont analogues aux périodes sidérales. La marche du chœur vers la droite, en effet, imitait la révolution du Même ; puis, par une évolution inverse vers la gauche, il retournait pour l'antistrophe, accomplissant, en sa course vagabonde, le cycle périodique de l'Autre... Telle fut à l'origine et dans l'histoire cette admirable et admirée musique (1) ».

La consonance étant définie par l'idée de fusion que l'on retrouve encore au moyen âge (2), il est curieux de remarquer l'immutabilité des avis sur l'évaluation de ses degrés : « C'est toujours l'octave qui vient en tête et à part ; puis la quinte, la quarte qui occupent les premiers degrés. Elles seules sont encore à vrai dire, même pour nous, les véritables consonances. L'introduction des « consonances imparfaites » dans l'antiquité marque précisément l'intrusion définitive de la notion du *sentiment* dans le jugement de fusion... La distinction, familière aux derniers théoriciens grecs, des demi-consonances, qui comprennent parfois le triton, a le mérite de marquer les degrés indéfinis qui séparent les deux domaines. De même, la réunion de toutes les dissonances en un seul groupe est conforme aux constatations expérimentales. C'est la pure théorie des anciens que retrouve la psycho-physique moderne (3) ».

Par le recueil de Meibomius, intitulé *Antiquæ Musicæ*

(1) *Ibid.*, cit. d'ap. Ruelle, *Rapports sur une mission litt. en Esp.*, Paris, 1875, p. 124 sq.

(2) Cf. Lalo. *Loc. cit.*, p. 140, note 2. Voir citat. de Jean de Garlande (XIIIe s.), en son *Ars Cantus mensurabilis*, C, XI.

(3) Cf. *Ibid.*, pp. 139 et 140.

Auctores Septem (1) et qui jouit d'une si grande vogue pendant le XVII[e] siècle espagnol, on peut se rendre compte des principales théories modales des Anciens qu'adoptèrent ensuite les théoriciens médiévaux et les « tratadistas » espagnols du siècle d'or. Les *Harmoniques* d'Aristoxène, l'*Introduction harmonique* d'Euclide, le *Manuel* de Nicomaque, l'*Introduction* d'Alypius ainsi que celles de Gaudence et de Bacchius, enfin les traités d'Aristide Quintilien et de Martianus Capella, composent les lectures des musiciens chrétiens. Outre les belles pages de Nicomaque sur l'harmonie céleste (III) nous y relevons le clair exposé des trois genres de modulations : *harmonia, chroma, diatonum*, pris par Meibomius dans l'œuvre d'Aristide Quintilien (2).

Le fait fondamental des Échelles, de l'Harmonie et du Rythme relie le monde musical antique et le monde moderne : L'Art du moyen âge et l'Art Antique ont une commune rythmique fondée sur les durées de la déclamation parlée ; puis les harmonies mélodiques dérivent des harmonies antiques groupées autour des modes dorien et phrygio-lydien ; enfin, nous avons vu l'étroite correspondance des sept octaves grecques et des sept tons du plain-chant (3).

Cependant la technique grecque et la technique médiévale se séparent du fait même de cette ressemblance : il y a entre la gamme des Grecs et celle des Modernes la différence du mineur au majeur ; puis la tendance s'accuse de plus en plus, au moyen âge, qui s'éloigne de la monodie pour créer la polyphonie telle que nos Espagnols, par exemple, l'entendirent, et l'introduction progressive des consonances imparfaites est pour beaucoup dans cette évolution ; enfin, la libre déclamation rythmique des

(1) Cf. *Ant. Mus. Auct. Sept.* | Grece et latine | *Marcus Meibomius* | Restituit ac Notis explicavit. Vol I. Amstelodami. | Apud Ludovicum Elzevirum. 1652). B. N. M. — M. 2150.

(2) *De Mùsica*, lib. I, p. 18.

(3) Cf. Emmanuel (M.). *Histoire de la langue musicale.* 1 vol. in-8°. Paris. Laurens, 1911, t. I, ch. II, III.

Anciens se soumettra peu à peu à l'esclavage des compartiments de mesure, et nos théoriciens espagnols du XVIe siècle parleront de *compas binario y ternario*.

Quoi qu'il en soit, nous devions insister sur les origines grecques du plain-chant médiéval, comme nous nous sommes complu à montrer les filiations gréco-orientales de la scholastique mystique des Espagnols. Il nous reste maintenant à déterminer les propriétés du *mélos* grégorien et les conditions dans lesquelles il put donner naissance à la polyphonie d'un Victoria.

*
* *

Mais il convient ici de rappeler la part que les Espagnols prirent au développement du plain-chant. C'est à l'*auriscalpius matronarum* saint Damase, le pape-poète qui orna le sépulcre des apôtres Pierre et Paul *elegantibus versibus*, que nous devons le « premier pas donné pour son introduction dans les églises d'Occident (1) ». Le répertoire complet, à vrai dire, ne fut connu de la Castille qu'après l'abolition du rite mozarabe en 1085. Dès lors, des *scholæ cantorum* se formèrent dans les cathédrales et les monastères pour conserver la tradition grégorienne. Quand le pape Grégoire XIII, au XVIe siècle, voulut charger Palestrina d'une réforme générale du plain-chant, c'est l'agent de Philippe II près la cour de Rome, le musicien Fernando de las Infantas, qui présenta au pontife deux *memoriales* pour obtenir la suspension du « sacrilège musical ». De plus, l'ambassadeur d'Espagne Don Juan de Zúñiga reçut des instructions de son souverain afin d'empêcher la revision du Graduel Romain. Enfin, Philippe II lui-même, qui avait employé des sommes considérables à la transcription des livres grégoriens suivant les ordonnances du prédécesseur de Grégoire XIII : Pie V, écrivit directement au

(1) Cf. Eslava : *Disc. sobre la Música Religiosa*, 8 de Dic. de 1874 de la *Gaceta de Madrid*.

pape ; et nous savons le résultat de telles démarches : dès le mois d'août de l'an 1578, Palestrina abandonnait la tâche commencée (1). Philippe III s'opposa de même, plus tard, à une seconde réforme, mais il ne put prévenir l'impression de la *Medicea* dont souffrit tant la mélodie grégorienne.

N'est-elle point digne de remarque, cette persévérance de l'Espagne à veiller jalousement sur l'intégrité du chant ecclésiastique ?

Mais il y a plus. Les musiciens espagnols, qui sont des romantiques en regard des artistes de l'âge palestrinien évitant toute « interprétation tant soit peu dramatisée des textes » (2), et pour qui l'expression dans toute sa plénitude est la seule loi musicale, devaient conserver intact, en leur polyphonie émouvante, l'héritage mystique des « sept tons de la musique grégorienne qui sont en dernière analyse l'expression sensible de l'ordre universel (3) ». Le *De Proprietatibus Rerum* (1494) donne au nombre sept tout son sens mystérieusement symbolique (4), comme Guillermo de Podio (Despuig) et Bermudo exalteront la « dignité » du nombre ternaire (5). Et les « mains » ou les « roues » musicales demeureront pour les Espagnols jusqu'à la fin du XVIIe siècle, des réalités inattaquables.

Les tonalités antiques, outre leur symbolisme mathématique, avaient des propriétés qui restèrent attachées aux modalités grégoriennes. Celles-ci, divisées en modes *impairs* ou *authentiques*, et à partir du VIe siècle, en modes *pairs* dérivés ou *plagaux*, tenaient de la liturgie certaines attributions qui, plus tard, servirent le lyrisme mystique

(1) Nous étudierons en détail, au chapitre suivant, toute cette importante question de la *Revision du Graduel Romain*.

(2) Cf. Brenet. *Palestrina*, p. 199.

(3) Cf. E. Mâle. *Op. cit.* Introd. p. XIV.

(4) Vicente de Búrgos (Fray). *Libro de prop. rerum en romance.* (Bibl. de Olmeda), Lib. XX, cap. CXX.

(5) Cf. notre chapitre V.

des musiciens polyphonistes. Le tableau suivant nous les remettra en mémoire :

MODES GRECS	MODES GRÉGORIENS	ÉCHELLES (Tonique-Dominante).				CARACTÈRES
		T	gamme.	D		
1er mode dorien	authentique .	*ré*	*mi, fa, sol*	*la*	*si, ut, ré*	grave.
2e — hypodorien. . .	plagal. . . .	*la*	*si, ut, ré, mi*	*fa*	*sol, la*	triste.
3e — phrygien	authentique .	*mi*	*fa, sol, la, si*	*ut*	*ré, mi*	mystique (1).
4e — hypophrygien. .	plagal. . . .	*si*	*ut, ré, mi, fa, sol*	*la*	*si*	harmonieux.
5e — lydien	authentique .	*fa*	*sol, la, si*	*ut*	*ré, mi, fa*	gai.
6e — hypolydien . . .	plagal. . . .	*ut*	*ré, mi, fa, sol*	*la*	*si, ut*	dévot.
7e — mixolydien . . .	authentique .	*sol*	*la, si, ut*	*ré*	*mi, fa, sol*	angélique.
8e — hypomixolydien .	plagal. . . .	*ré*	*mi, fa, sol, la, si*	*ut*	*ré*	parfait.

Nous devinons déjà le parti que les musiciens pourront tirer, dans leur interprétation des textes, de ces caractères distinctifs des modes, qui sont dus — comme nous nous en rendons compte — à la « disposition et à la division des sons, à leur affinité, à leur degré d'élévation, à la place surtout de ces demi-tons dans l'échelle; et à leur apparition plus ou moins fréquente dans la phrase ou formule mélodique (2) ». Mais cela ne suffit pas. Il faut encore, pour la beauté du chant, qu'il exprime autant qu'il est posible, le sens des paroles, qu'il observe dans chaque mode le *scandé*, le rythme qui lui convient (3) ; enfin, qu'il respecte la mesure exacte des mots, la quantité des syllabes. Le rythme du chant grégorien n'est autre, en effet, que celui du discours ; la musique n'est que la servante de la pensée : elle suit la mesure du vers, dans la poésie, et se meut, moins isochrone et plus libre, au gré même de la prose (4). C'est à ces différents critères que l'on peut juger de la vérité de la *déclamation* grégorienne, et y discerner

(1) Le célèbre *Te Deum* de saint Ambroise est écrit dans ce mode.

(2) Cf. Labat (J.-B.). *Œuvres litt. et musicales*, t. I, p. 191.

(3) On fait la récitation sur la dominante qui n'est pas la quinte, mais qui varie suivant les modes. Voir notre tableau.

(4) D'ailleurs les « neumes », ou formules mélodiques du plain-chant, ont comme élément constitutif les signes employés pour désigner l'accent tonique du langage. La durée de chaque son n'est pas déterminée. Cf. P. L. Serrano. *La Música Religiosa*. Gili. Barcelona, 1906, *passim*.

des intentions théologiques, philosophiques, ou simplement artistiques (1).

Ce plain-chant était souvent accompagné par les instruments, et nous dirons ici quelques mots de l'organographie espagnole qui, seule, nous intéresse . Nous avons vu nous-même, à l'Escorial, un *Lapidaire* (2) qui traite des vertus et des propriétés de diverses pierres, et qui nous montre au chapitre « du signe des arts » un petit personnage jaillissant de la bouche d'un dragon et jouant du flageolet ou *fagote* (fol. 55, V), ou bien une sorte de centaure encapuchonné et manchot soufflant dans une trompette ou *clarin* (fol. 61). M. Serrano y Fatigati, dans un discours sur les Instruments de Musique des miniatures médiévales (3), nous rappelle un autre codex de l'Escorial : celui de l'*Apocalypse,* qui nous montre sept musiciens jouant du monocorde (4) et de la buccine recourbée (5) ; puis deux manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Madrid consacrés aux commentaires de San Beato, qui marquent un progrès des instruments à cordes, et où apparaissent des cymbales et les doubles flûtes d'origine grecque (6).

Avec Alphonse le Savant et la publication des *Cantigas* (7) l'art instrumental réalise certaines conquêtes importantes. Les miniatures du Codex j. b. 2. de l'Escorial nous ont révélé des instruments à percussion : cymbales, castagnettes, cloches ; à cordes : *gaita* de Zamora ou symphonie ; à vent : cornemuses. On y voit aussi des orgues portatifs, des harpes, des violes, des luths, les premières flûtes transversales, et l'*albogue* ou corne à deux tuyaux et trois trous.

(1) Cf. Huysmans. *En route,* p. 13.

(2) Escorial MS. in-fol. h. j. 15.

(3) Cf. *Disc. leidos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* 20 de oct.. 1901.

(4) *Ibid.,* p. 13, 14.

(5) *Ibid.,* p. 15.

(6) *Ibid.,* p. 16.

(7) Cf. H. Collet. *Contribution à l'étude des « Cantigas » d'Alphonse le Savant.* Bull. Hisp. t. XIII, n° 3, p. 5, note 4.

M. Pedrell, en son *Organographie de l'Ancienne Musique Espagnole* (3), a relevé toutes les principales descriptions d'instruments que nous légua la littérature espagnole du moyen âge. Les *Etymologies* d'Isidore de Séville, par les chapitres XXI et XXII du IIe livre, nous donnent, en effet, un catalogue complet de l'organisation visigothique. D'Isidore, M. Pedrell passe à l'hymne latin-visigothique *Pro Nubentibus;* puis aux *mesteres de clerecía* tels que les auteurs du *Livre d'Apollonius,* du *Livre d'Alexandre,* et tels que Berceo ou l'Archiprêtre de Hita; ensuite, à la *Chronique Rimée;* à celle de Jean Ier; aux divers *Cancioneros;* aux poèmes d'Encina; enfin, aux inventaires des Rois Catholiques. L'accouplement polyphonique des instruments est clairement indiqué dans les livres de *Comptes* de Sanche IV; dans les *Ordonnances* de jongleurs de Pierre III d'Aragon; dans les inventaires de Charles de Navarre, d'Alphonse V; par un *désir* de Francisco Imperial, le roman de *Tirant lo Blanch,* les poèmes du Marquis de Santillane; enfin, par les listes d'officiers des Rois Catholiques, les relations de voyage de Philippe le Beau, la description du cortège du Duc de l'Infantado, et toutes les chroniques qui se poursuivent sans relâche depuis les premiers princes de Castille jusqu'à Philippe Ier, Charles-Quint et leurs successeurs.

Il n'est pas inutile de constater ici l'importance de l'architecture et de la sculpture pour l'histoire organographique de l'Espagne. La plupart des cathédrales espagnoles nous fournissent à ce sujet de précieux documents, et les monastères de Silos ou de Ripoll, de même que les cathédrales de Burgos, de Tolède, de Séville et surtout de Léon constituent, indépendamment des innombrables figurations symboliques de la musique, de véritables musées de l'instrumentation à travers les âges. Rien n'est plus curieux, à cet égard que le relief du tympan qui se trouve à l'entrée principale de la cathédrale

(1) Cf. F. Pedrell. *Organografia Musical Antigua Española.* Barcelona. Gili, éd. 1901.

léonaise, et qui représente un orgue de la plus pure construction espagnole (1).

L'art de l'imagier s'est développé en Espagne concurremment avec l'art du Calligraphe. Non seulement l'accompagnement instrumental du plain-chant, mais le plain-chant lui-même suscitèrent une pléiade d'artistes demeurés inconnus, car c'est encore l'un des caractères du moyen âge que cette modestie des auteurs s'effaçant devant leur œuvre. La notation des manuscrits grégoriens espagnols présente un aspect très particulier : ils ne furent, en effet, pratiqués qu'en Espagne ces *climaci* libres, qui ont reçu le nom pittoresque d'*alfados*, et que nous avions signalés dans les deux manuscrits escurialenses des *Cantigas* (2).

Dom Maur Sablayrolles a entrepris un *voyage à travers les manuscrits grégoriens espagnols* (3). Il a pu ainsi décrire un grand nombre d'ouvrages inestimables et déterminer leur origine. Ces quelques exemples de la précieuse bibliographie grégorienne de l'Espagne suffisent à montrer par quels moyens somptueux la tradition de musique sacrée put se perpétuer dans la péninsule, et aussi comment les Espagnols surent concilier l'originalité la plus entreprenante avec le sens profond de l'obéissance chrétienne, d'une fidélité inébranlable aux canons rigoureux de la théologie centralisée à Rome, et aux exigences minutieuses d'une liturgie internationale. Le rite visigothique ou mozarabe, le chant eugénien, et les notations diverses des proses grégoriennes n'empêcheront point l'Espagne de demeurer la plus orthodoxe des nations catholiques et, seule entre toutes, de se lier à jamais, par le Concile de Trente, avec l'intransigeance disciplinaire du Saint-Siège.

(1) Sur l'instrument typique des Espagnols, la *Gaita*. Cf. l'article de M. R. de Arana, *Solo de Gaita* dans *Revista Musical de Bilbao*. Año III. Núm, 8.

(2) Cf. H. Collet. *Loc. cit.*, p. 5.

(3) Cf. *Un viatge a travers els manuscrits gregorians espanyols*. Rev. Musical Catalana. Ann. V, n° 59 sq.

*
* *

Nous retrouverons cette même originalité espagnole dans la musique polyphonique du xve et du xvie siècles, dont le chant grégorien nous donne la clef (1). En effet, tout ce qui caractérise la mélodie simple est applicable aux mélodies simultanées. Certes, nous n'ignorons pas que la tonalité grégorienne, issue de la tonalité grecque, se transforme insensiblement pendant le moyen âge, que « deux modes restent surtout en faveur : le *protos* (finale *ré* ou transposée sur *la*) et le *tetrardos* (finale *sol*) » et que ce même *tetrardos* « est parfois écrit avec *si* bémol, ce qui en fait un mode de *ré* avec la même altération (2) » ; enfin, nous ne pouvons récuser le témoignage d'un théoricien tel que Bermudo, le fameux auteur de la *Déclaration d'Instruments* (1555), qui, contemporain de ces bouleversements de la musique, affirme que « le genre semichromatique, composé du diatonique et du chromatique est celui qu'on joue et chante maintenant en composition (3) ». Mais les œuvres sont là, que nous pourrons examiner à loisir, et qui nous permettront de discuter bien des assertions d'historiens.

On sait que cette conception nouvelle de la polyphonie — après les tâtonnements (4) de la *diaphonie* et de ce *déchant* dont nous avons trouvé un fort bel exemple en un manuscrit de philosophie des plus anciens appartenant à la bibliothèque de l'Escorial (5) — se réalisa vers le xive siècle, se perfectionna au xve grâce aux travaux de Guillaume du Fay (6) et de son École, et atteignit son apo-

(1) Cf. Proske. *Mús. divina*. Introd.

(2) Cf. Aubry (P.). *Iter Hispanicum*, III, p. 39 sq.

(3) Lib. II°, cap. viii. *De los generos de Música.*

(4) Cf. Ch. Lalo. *Esquisse*, cit. p. 264.

(5) Cf. *Escorial*. Ms. in fol. T. j. 12. — fol. 302 : oficio de S. Eloy. — fol. 309, *discantus*.

(6) Cf. Van der Borren (Ch.). L'esthétique expressive de G. Dufay dans ses rapports avec la technique musicale du xve siècle. Malines. Godenne, 1911, in-8°.

gée au XVI[e] siècle. Dans une composition polyphone, les voix ont un tour, une structure libre et indépendante, et s'unissent cependant en un ensemble suave et harmonieux (1). Dante a poétiquement décrit cette *diversité* dans cette *unité* (2) :

> E come in fiamma favilla si vede
> E come in voce voce si discerne,
> Quando una é ferma, e l'altra va e riede ;
> Vid'io in essa luce altra lucerne
> Muoversi in giro, più e men correnti
> Al modo, credo, di lor viste eterne...

Or, les artistes religieux du XVI[e] siècle ne créaient pas, en général, les thèmes générateurs de leurs œuvres : ils les empruntaient au répertoire grégorien. Ces thèmes ont, par suite, non seulement la forme mélodique et le rythme, mais encore la modalité du plain-chant. L'expression de la musique polyphonique résidera donc dans l'accent mélodique adéquat au texte lui-même, et, de plus, dans l'accent harmonique qui se déduit, pourrait-on dire, de la « sensation extatique » due à la superposition des voix.

Mais ce n'est pas tout. Si le chant grégorien est le type parfait de la prière modulée, la musique polyphonique étant, en certaine manière, un chœur de voix grégoriennes, les évolutions de ces voix (3), leurs rencontres ou leurs séparations, leurs harmonies ou leurs discordes « peuvent faire naître une multitude d'images où se reflètent, grâce aux subtiles ressources du langage musical, quelques linéaments des idées exprimées par les paroles (4) ». Des allégories, des symboles, ou des simples images mystiques qui se dégagent de ces artifices de « contrepoint », nous ne citerons ici qu'un exemple qui nous paraît con-

(1) Cf. Haberl (X.). *Magister Choralis*. Ratisbonne, 1898.

(2) *Paradis*, C. VIII, V° 16.

(3) Cf. Combarieu. *Les Rapports de la Musique et de la Poésie*. Paris, F. Alcan, 1894, ch. III.

(4) Cf. A. Pirro, *L'Esthétique de J. S. Bach*, p. 121.

cluant : Dans la messe à quatre voix de Victoria, issue du thème grégorien de l'*Ave Maris Stella*, le *Credo* nous présente sur la phrase *genitum non factum* la triple superposition (1) des fragments mélodiques qui correspondent, dans le thème donné, aux mots *virgo, mater* et *ave*. Jamais, nous semble-t-il, un mystique n'a peint aussi fortement sa croyance profonde en l'Immaculée-Conception et son ardent amour pour la Vierge (2).

*
* *

En résumé, le Mysticisme peut se traduire par la musique. Nous oserions même dire qu'il trouve en elle sa plus parfaite expression, puisque, grâce à son pouvoir unique d'émotion, la musique provoque en nous des sentiments analogues à ceux qui l'animent elle-même. — Nous avons vu quelle était l'essence du mysticisme esthétique. Aux témoignages précis des foules dévotes et des mystiques eux-mêmes sur les mouvements divers que la vertu expressive de la musique suscitait en leur âme, nous avons essayé de donner l'explication des théologiens, des philosophes et des musiciens. L'origine lointaine de ce mysticisme esthétique, nous l'avons trouvée dans la symbolique pythagoricienne des nombres, dont nous avons suivi l'évolution par delà le platonisme et l'aristotélisme jusqu'à Boèce et Isidore de Séville, pour la voir enfin s'épanouir dans la doctrine harmonique des ascètes espagnols du xvie siècle. Le caractère scholastique de ce système, uni à l'aspect oriental de l'exaltation religieuse des Espagnols, en nous révélant une influence certaine de la philosophie arabe ou juive, nous a permis de montrer comment cette Espagne singulière qui allait se livrer à l'Église du Concile de Trente, ne pouvait offrir un terrain favorable aux premiers essais de la pensée Renaissante.

(1) Aux *tiple, tenor, bajo*.

(2) Cf. aussi Bellaigue (C.). *Etudes musicales*, 2e série, p. 505.

Nous avons accompagné cet exposé, d'une étude progressive de la musique correspondante et commenté les propriétés modales et rythmiques du chant grégorien, né de la musique grecque, et devenu le chant de l'Église chrétienne. Nous avons remarqué, en passant, le goût prononcé des Espagnols — qui indique sans doute une prédestination naturelle — pour ces mélodies expressives, et l'étrange alliance de leurs innovations liturgiques et graphiques, avec leur aveugle soumission au rite romain. Aussi bien le spectacle qui nous sera tout à l'heure donné (1) d'une Espagne faisant sienne la liturgie visigothique et empêchant d'autre part la Revision du Graduel Romain, ne laissera pas de nous surprendre.

Du plain-chant ambrosien ou grégorien qui, au contraire de la scholastique médiévale, ne souffre pas en Espagne de la longue fréquentation mauresque, nous sommes passés à la polyphonie postérieure à laquelle il sert de soutien, et nous avons terminé par un bref aperçu des symboles que fait jaillir, sous l'inspiration hautement religieuse, l'ingénieuse combinaison des thèmes grégoriens.

Il nous reste à prouver maintenant que l'Espagne seule parvint à la splendeur mystique d'un art dont nous connaissons le caractère spécifique et à envisager les diverses Écoles musicales qui brillèrent en Europe au XVI[e] siècle. Par cette nouvelle étude apparaîtra d'un plus vif relief l'originalité de ces pieux artistes qui, sous Charles-Quint, Philippe II et Philippe III, chantaient « les louanges de Dieu, pleins d'amour pour le texte sacré, et maîtres des secrets de l'art, créant ainsi des hymnes d'une majesté hiératique, où, sœurs jumelles, se confondaient la musique et la poésie (2) ».

(1) Voir sur le rite mozarabe notre chapitre VIII, et sur la Revision du Graduel Romain notre chapitre II.

(2) Cf. Eust. de Uriarte. *Op. cit.* La música polifónica.

CHAPITRE II

L'EUROPE RENAISSANTE

Aperçu des « Nationalités » musicales au XVIe siècle. — Leurs Caractères. — L'Ecole Néerlandaise : Josquin et Lassus. — L'Ecole Française : les Descriptifs. — La Musique en Angleterre, en Allemagne et en Scandinavie. — L'Ecole Italienne : Palestrina. — La Chapelle Sixtine. — Le Concile de Trente : Son influence sur la Musique Religieuse Espagnole. — La Revision du Graduel Romain : L'Intervention de l'Espagne.

« La révolution des idées et des mœurs survenue en Europe au XVIe siècle, est le signal d'une Restauration des Arts, et, par suite, de la Musique. Celle-ci avait dégénéré dans les siècles barbares par le manque d'expression et l'abus du contrepoint gothique : le remède vint à ces maux (1). »

Le P. Eximeno voit ici très clairement le mal dont souffrait la musique au début du XVIe siècle. Il est certain que le contrepoint gothique (2), né, sur le plain-chant, du besoin bien naturel d'un accompagnement varié, atteignit au XVIe siècle un degré presque insensé de complication mathématique, et que le thème, religieux ou profane, étouffait en une telle compagnie.

Mais c'était là une évolution inévitable. D'abord les contrepointistes n'avaient rien inventé. Ils avaient seulement perfectionné le *déchant* (discantus), échafaudage de lambeaux mélodiques différents, dont le manuscrit de

(1) Cf. P. Eximeno. *Del origen y reglas de la música*, trad. Ant. Gutierrez. Madrid. Imp. Real, 1796.

(2) Cf. *id.* D. Lazarillo Vizcardi, C. III. El gótico en la música y en arquitectura.

Saint-Victor, à Paris, nous donne les règles curieuses : « Quisquis veut déchanter, il doit premier savoir qu'est quant est double, quant est la quinte note et double est la witisme : et doit regarder se li chent monte ou avale. Se il monte, nous devons prendre le double note. Se il avale, nous devons prendre la quinte note, etc... (1). » Il était donc à prévoir que les « contrepointistes », héritiers des « déchanteurs », voudraient continuer leurs traditions, et les amplifier. C'est, en effet, ce qui se produisit au xve siècle. Nous verrons bientôt que les abus du contrepoint gothique furent moins criants dans ces « siècles barbares » dont parle le vieux critique espagnol, qu'à l'aurore de la Renaissance.

Ce qu'il importe d'établir, c'est que la polyphonie vocale obéit aux mêmes règles techniques dans tous les grands pays d'Europe où l'on cultive la musique. Ses propriétés sont identiques aux Pays-Bas comme en France, en Angleterre comme en Allemagne ou en Scandinavie, en Italie comme en Espagne. L'allure naturelle et simple, les modulations insensibles, la diversité des parties alliée au respect du texte et à la plénitude harmonique, la conformité dans l'expression de la musique et du genre que l'on traite — messe, motet, madrigal, chanson —, tel est l'idéal que tous les théoriciens proposent aux artistes (2) qui, selon leurs tendances *nationales*, s'en rapprochent ou s'en écartent.

Mais outre ces qualités de *race* auxquelles il est presque impossible de se soustraire, il faut tenir compte du tempérament individuel. A cet égard, la biographie du musicien ne saurait trop attirer notre attention : en aucun art plus qu'en musique le style ne révèle l'homme. « Nous soutenons, écrit au xviiie siècle le critique Bonnet (3),

(1) Cf. Coussemaker. *Hist. de l'Harm. du moyen âge*, pp. 245-246.

(2) Cf. p. ex. *Zarlino, Institut. armon.*, part. IVe, cap. 18 sq. et sa théorie des propriétés modales.

(3) Cf. Bonnet. *Hist. de la Musique et de ses Effets ; passim.* Amsterdam. Ch. le Cene, 1725, 4 vol. in-12.

qu'il est à peu près impossible qu'on devienne un excellent compositeur de musique d'Église, sans avoir beaucoup de Philosophie chrétienne, c'est-à-dire de Religion... je dis davantage : je suis persuadé qu'il faut que le Maître de Musique d'une Cathédrale soit Prêtre. » Et nous dirons de même qu'un artiste rabelaisien nourri dans les gras pays flamands ; qu'un courtisan de François Ier, chantre et maître de la chapelle royale ; qu'un « esuriens » prêtre italien, client de Jules II ou de Léon X, ne trouveront point dans leur cœur joyeux, veule ou aigri, les accents religieux et sereins d'un maître espagnol qui, vivant à l'abri du besoin, grâce à la libéralité intelligente des rois, dans une *aurea mediocritas* favorable à l'éclosion d'œuvres sincères, tourne toutes ses pensées vers les sujets mystiques que lui suggèrent ses lectures ou ses conversations quotidiennes. Le même Bonnet souhaitait pour les cathédrales françaises un Maître de Musique « qui fût un bon prêtre, un Prêtre pénétré de l'excellence de son ministère et de la grandeur de ses devoirs ». Et il s'expliquait : « Ne croiriez-vous pas qu'une piété bien sincère et bien vive lui aiderait beaucoup à trouver des expressions telles que nous avons conclu qu'il les faut pour la Musique d'Église ?... Il y a apparence qu'un prêtre vertueux exprimera des mouvements dévots autrement qu'un Musicien débauché et sans religion. » Le fameux théoricien Cerone, en son volumineux traité *El Melopeo y Maestro* (1) donne à propos de cette question, de minutieux et — pour nous — fort divertissants conseils sur le régime moral et hygiénique que doit suivre le musicien. Il disserte en vrai pédant sur les « dangers du vin, sur l'ingratitude, sur les périls de trop parler, sur la vertu du silence, sur l'oisiveté, l'amitié et le véritable ami, le flatteur, le feint et faux ami, la prospérité et l'adversité, la tribulation et l'ava-

(1) Cf. Cerone. *El Melopeo y Maestro* : Tractado de música theórica y práctica en XXII lib. por el R. DP. Cer. de Bergamo, músico en la Real Capilla de Nápoles. En Náp. con lic. de los sup. por I. Baut. Gargano y Lucr, Nucci. M. D. CXIII, 1160 pages. B. N. Madrid. — R. 14776, *passim*.

rice. » Il affirme péremptoirement que « pour être un parfait Musicien, il faut que celui qui veut composer *bien* soit lui-même *bien* composé, que celui qui veut faire des harmonies soit composé d'harmonies : car d'autre façon il ne pourra jaillir une Musique concertée et consonante d'un instrument désaccordé et dissonant. » Quelque ridicules que soient les expressions de Cerone, elles recouvrent un grand fonds de vérité, que nous allons mettre au jour par l'étude des différentes écoles musicales.

Nous savons déjà que l'Église a adopté deux formes de musique : l'une rituelle, simple et purement liturgique, qui est le chant grégorien ; l'autre, plus libre, complexe et solennelle, qui est le chant polyphonique ou « figuré », appelé aussi *chant d'orgue*. Nous n'ignorons pas que la première est un plain-chant à notes égales, et la seconde un chant à notes de valeurs diverses (1). Dès la fin du xv[e] siècle « tout l'art polyphonique se trouve constitué (2) ». La mélodie dégagée des gauches combinaisons du *déchant* s'est fixée. L'intonation en est le plus souvent empruntée à une antienne grégorienne ou à une mélopée populaire. De plus en plus chantante et rýthmique, coupée de silences expressifs qui laissent entendre les autres voix harmonieuses, elle s'affirme déjà « mélodie continue ». Isolée, elle appelle ses sœurs qui lui répondent en reproduisant ses clameurs (3). Des dialogues en découleront plus tard, significatifs de symboles poétiques ou théologiques.

La Flandre est le berceau de toutes ces nouveautés audacieuses (4). C'est d'elle que partent à travers le monde les maîtres éducateurs : Du Fay (1400-1474) est le

(1) Cf. Les traités de Zarlino (*Institut. harm.* 1558, trad. inéd. de Jehan Lefort, I, 8), Adam de Fulda (1490). Listenius (1547) etc...

(2) Cf. M. Brenet. *Palestrina*, p. 12. (Paris. F. Alcan.)

(3) Origine des « imitations contrapontiques » et du « canon » postérieur.

(4) Cf. l'ouvrage — d'ailleurs partial — de Van der Straeten. *La Musique aux Pays-Bas*, t. I, vi.

père de la souche puissante qui produira Ockhegem, argentier de Louis XI et maître de Josquin des Prés. Willaërt (1490-1562) ira à Venise avec Cyprien de Rore; Tinctor et Hykaert s'établissent à Naples ; Obrecht (1450-1513) va conquérir l'Allemagne encore sous le charme des *minnesinger* et des *meistersinger ;* enfin, Agricola (1466-1526) obéit à l'invitation du roi d'Espagne Philippe II. Et ces maîtres flamands fondent autant d'écoles originales. Leurs prodigieuses facultés sont admirées partout (1). M. Gevaërt en sa préface des *Gloires de l'Italie* rappelle à ce propos une note instructive de Guicciardini : « Ceux-là [les Flamands] sont les vrais maîtres en musique, et ceux qui l'ont restaurée et conduite à la perfection. Chez eux, ce genre de talent est tellement inné, que tous hommes et femmes, chantent naturellement en mesure avec très belle grâce et mélodie. De plus, ayant ajouté l'art à la nature, ils ont inventé ces merveilleuses harmonies de voix et des instruments que l'on peut entendre partout. Aussi les musiciens de cette nation sont-ils recherchés dans toutes les cours de la chrétienté. »

De cette citation ressort surtout l'*habileté* des Flamands, leur activité initiatrice, leur popularité auprès des cours royales ou seigneuriales. Les Flamands n'étaient ni rêveurs ni mystiques. Ils avaient bien adopté au XIVe siècle ce Ruysbroeck l'Admirable dont M. Maeterlinck a dit si hautement « qu'au fond de l'obscure forêt brabançonne, son âme ignorante et simple recevait, sans qu'elle le sût, les aveuglants reflets de tous les sommets solitaires et mystérieux de la pensée humaine (2) ». La ville de Mons allait bientôt s'illustrer du grand musicien religieux : Orlande de Lassus... Mais ce sont-là deux exceptions. Encore Ruysbroeck était-il Allemand, et les élans passionnément extatiques de Lassus — dont nous critiquerons plus loin l'œuvre — purent-ils être provoqués par la lecture

(1) F. du Ménil. *Les grands musiciens du Nord* : l'Ecole Flamande du XVe siècle. (Bibl. de la Revue du Nord).

(2) Cf. *Le Trésor des Humbles.*

des pages nuageuses de ce moine, éditées en latin par Surius en l'an 1552 (1). Au contraire, la génération de Josquin des Prés (1450-1521) qui nous occupe particulièrement, ne cherche dans la musique figurée d'église que le judicieux calcul des combinaisons techniques. On fait ce que l'on veut des notes et l'on se propose des gageures stériles : « problèmes compliqués de notation, canons énigmatiques, rétrogrades, renversables, jeux bizarres d'artistes livrés à la joie de leur triomphe sur les éléments sonores (2). »

Cette conception de l'art pour l'art, qui est celle de la Renaissance, s'étendait à tous les genres musicaux. On sait l'histoire des fameux recueils de chansons de l'éditeur Petrucci, au début du XVIe siècle, auxquels collaboraient exclusivement des Français, des Flamands et des Allemands. Le titre seul de la *frottole* (3) était mentionné. Les thèmes musicaux s'exposaient, d'une allure populaire, d'un rythme parfois gouailleur, et l'art intervenait ensuite, subtil et raffiné, dans les multiples développements de l'idée primitive. Or, les artistes postérieurs vinrent souvent demander, pour leurs messes, les thèmes — au sens inconnu — des livres de Petrucci. Que pouvait-il résulter de pareils exercices, analogues aux dissertations d'école sur un sujet donné, sinon une rhétorique musicale, vaine et inexpressive, un art inférieur de combinaisons sonores, plus ingénieuses que senties ?

Tel était l'esprit général de l'école flamande. Si des œuvres, nous passons aux individus, les caractères se précisent. Josquin des Prés (1450-1521) domine toute la période active du XVIe siècle jusqu'à Palestrina. Il est sacré prince des musiciens (4). Luther prononce grave-

(1) Cette supposition nous est suggérée par le caractère étrange des compositions de Lassus, nettement distinctes de celles de ses compatriotes.

(2) Cf. M. Brenet. *Palestrina*, p. 13.

(3) Nom de ces chansons, à 3 ou 4 voix.

(4) Cf. sur Josquin : Houdon. *Histoire de la Cathédrale de Cambrai*, 1880, in-4°. — Haberl, *Bausteine für Musikgesch.*, t. I. — Brenet, *Guill. du Fay*.

ment : « Les musiciens font ce qu'ils peuvent des notes, Josquin seul en fait ce qu'il veut. » D'une fécondité sans égale, puisqu'il composa trente-deux messes et plus de deux cents pièces vocales, ses qualités sont surtout l'ingéniosité, la verve et le goût — malgré tout plaisant — de la complexité. Mais parfois il dépasse la mesure, et l'artifice apparaît. Aussi Cerone dans la longue liste qu'il donne des auteurs « à imiter » n'ose-t-il absolument y placer Josquin : « Sans doute, écrit Cerone, en ses compositions se trouvent de bonnes choses, mais mêlées à tant de mauvaises qu'elles perdent leur charme, ainsi que les doux ruisseaux qui tombent dans la mer (1) ». Cependant Josquin demeure, durant un demi-siècle, le maître incontesté de tous les musiciens. Ses disciples, malheureusement, exagèrent ses défauts sans rappeler ses gracieuses qualités. Willaërt de Bruges, maître à Saint-Marc de Venise en 1527, bien que baptisé *le divin*, est, selon Fétis lui-même (2), le type accompli de la raideur scholastique. Il crée le *madrigal*, court poème traité à trois, à quatre ou plusieurs voix : « C'est la musique de chambre des sociétés distinguées au XVIe siècle (3) ». L'enseignement qu'il donne est tout profane : Cipriano de Rore qui « brise par son chromatique les tons religieux » et qui suscite Monteverde ; Alfonso della Viola qui fait représenter à Ferrare en 1560 une *Favola pastorale*, sont là pour le prouver. De même, Jacques Arcadelt, maître des enfants de chœur au Vatican, puis musicien du duc de Guise dès 1855, ne laisse souvenance en ses motets ou madrigaux que d'un style facile, élégant, mais froid. Nicolas Gom-

Ménestrel, 15-22-29 août et 5-12-26 septembre 1885. — Fetis, Eitner, Van der Straeten, *op. cit. passim*. — Ambros. *Gesch. der Musik*.

(1) Cf. Cerone. *Op. cit.*, cap. XXXIII. Par contre, Glaréan, théoricien allemand contemporain de Josquin, écrit en son *Dodechardon*, Bâle, 1547, in-fol. : « Nemo hoc symphoneta affectus animi in cantu efficacius expressit. » Il est permis d'en douter après audition du Psaume *Qui habitat* à 24 voix en 6 canons !

(2) Sur Willaërt. Cf. Ambros. *loc. cit.*

(3) Cf. Romain Rolland. *Histoire de l'Opéra en Europe*, Paris, 1895, p. 31.

bert (1), prêtre de Bruges, et Agricola (2) semblent plus expressifs et plus sincèrement croyants ; mais nous ne saurions oublier que le premier vécut à Madrid, membre en 1531 et maître en 1543 de la Capilla Real, et que le second s'en fut auprès de Philippe II ainsi qu'en témoigne l'épitaphe suivante :

> Musica quid defles ? Periit mea cura decusque.
> Estne Alexander ? Is meus Agricola.
> Dic age, qualis erat ? Clarus vocumque manuumque.
> Quis Belgam hunc traxit ? Magnus rex ipse Philippus.
> Quo morbo interiit ? Febre furente obiit.
> Aetas quæ fuerat ? jam sexagesimus annus.

Par contre, Philippe de Mons, comme l'Italien Luca Marenzio, compose surtout d' « agréables madrigaux chromatiques, ou pour mieux parler, des madrigaux mous, lascifs et efféminés » suivant le texte de Cerone. Seul parmi tant de savants appliqués un peu vainement à des œuvres religieuses dont la beauté première doit être celle de l'expression, Roland de Lassus nous saisit par une sorte de mysticisme ardent, étrangement ingénu et tourmenté. Huysmans, dans *En Route* voit en lui un « primitif » : « Le *Regina Cœli* du musicien flamand n'a-t-il pas la bonne foi, l'allure candide et baroque de certaines statues de retables ou de tableaux religieux du vieux Brueghel ? ». Nous pensons, au contraire, que Lassus est un avancé, un novateur... Son œuvre mystico-profane est remplie de hardiesses et de trouvailles fécondes quant à la mélodie, à l'harmonisation de la prose grégorienne, à la recherche des sonorités vocales parfois vraiment paradisiaques. C'est une personnalité sans seconde et qui étonne chez un maître flamand. En outre, Lassus a écrit dans

(1) *Œuvres :* 4 liv. de Motets à 4-5 voc. : 1 liv. de *Missæ* (1549) ; 1 recueil de chansons (1544). Plus de 240 morceaux sacrés et profanes, de 1529 à 1572 : « Elévation et noblesse de style » écrit M. Brenet, *loc. cit.*

(2) *Œuvres: Missæ.* Impressum Venetiis per Ott. Petrutium, 1504, in-4°. — *Canti centocinquantæ,* Venise, 1503.

tous les genres avec une souplesse qui tient du prodige (1). Mais cette variété même nous réserve des surprises.

En effet, Lassus est un artiste ondoyant, comme son œuvre étrange est indéfinissable (2). Il naquit à Mons vers 1530. En 1544, il entra au service de Ferdinand de Gonzague qui dirigeait l'armée impériale au siège de Saint-Dizier, accompagna son maître en Italie et en Sicile, et revint à Milan où il étudia avec le Hollandais Armanno Verecore. En 1855, Lassus s'établit à Anvers et y imprime des villanelles, des madrigaux, des chansons et quelques motets. Une messe à cinq voix lui ouvre la maison du duc de Bavière, Albert V, qui le nomme ténor de sa chapelle. Notre *cantor* épouse alors, en 1558, Régina, fille de Marguerite Wäckinger, et, chargé d'une mission en Hollande, afin d'y « lever aucuns chantres et enfans de chœur pour faire chapelle (3) », il trouve à Bruxelles Philippe II d'Espagne entouré de bons musiciens (4). Lassus ne remplace, auprès du duc de Bavière, le maître de chapelle démissionnaire : Luigi Laser, qu'en 1563. Cette nomination suit la dédicace, par Lassus à Albert V, d'une nouvelle édition de ses *Sacræ Cantiones*. En octobre, Lassus voyage avec le duc et assiste à Francfort au couronnement de Maximilien II, le 30 novembre, en compagnie du musicien vénitien Andrea Gabrieli qui l'accompagne à Venise d'où Lassus envoie, le 1er novembre, à Albert V, la 3e édition de ses *Sacræ Cantiones*. En 1563, Lassus, promu « maistre de la chapelle de l'excellentissime et Illustrissime duc de Bavière, » se pare avec orgueil de ce titre en ses *Nouvelles Chansons* à quatre parties qui

(1) Cf. Cerone. *Op. cit.* et cit. : « ...variándole (su estilo) á sus ocasiones según se hallara de venia, que le combidava a componer unas veces grave, devoto y con magestad; otras veces dulce, suave y harmonioso; quando triste y lloroso, y quando ayroso y alegre. »

(2) Cf. *Orlando di Lasso* par A. Sandberger, dans *Riv. Music. Ital.*, vol. I. 1894, pp. 678 sq.

(3) *Ibid.*, p. 681. Cf. lettre de Marguerite de Parme à Orlando di Lasso. du 7 avril 1560.

(4) *Ibid.* : « ed al nostro artista venne significato di volersi prendere i *rimasugli dei deschetti spagnuoli*. »

paraissent avec les fameux *Salmi penitenziale* (1). Ayant ainsi amassé une petite fortune (2), et protégé par des Mécènes comme Melchior Linckh d'Augsbourg à qui il dédie ses *Nouvelles chansons* à quatre voix (1564) et la IVe partie des *Sacræ Cantiones ;* toujours aussi en faveur auprès d'Albert V qui fait imprimer ses *Lezioni* du Livre de Job, Lassus traverse une période très productive. En 1566, à Venise, paraît le IIe livre des *Sacræ Cantiones* à 4 et 5 voix, dont l'éditeur Giulio Bonagiunta abandonne la propriété à l'auteur qu'il admire. Assez mal reçu à la cour de Ferrare, en 1567, Lassus proteste auprès du duc Guillaume, fils d'Albert V, lequel lui donne mille florins pour l'achat d'une maison sise à côté de la « cantoría » ducale, dans la *Graggenau* (aujourd'hui *Platzl*) de Monaco; et accepte la dédicace de la première partie des *Canzonette tedesche* à 5 voix. Ces libéralités incitent Lassus à composer pour le fameux mariage, en 1568, de Guillaume V avec Renée de Lotharingie — dont les frais s'élevèrent à 126.504 florins ! — un hymne nuptial, le motet *Quid trepidas :* Lassus poussa la courtisanerie jusqu'à jouer le rôle du comique Pantalon dans une *comedia dell'arte* qui fut représentée à cette occasion.

Ce goût inexplicable pour le théâtre se manifeste avec plus d'éclat dans une *Scena* que Lassus écrivit en 1581, et qui, mettant en scène Arlequin et Pantalon, rappelle fort l'*Amfiparnasso* d'Orazio Vecchi (1564).

Cependant, Lassus mêle le religieux au profane avec la plus remarquable aisance. On lui adjoint, dès 1568, un sous-maître de chapelle : le Hollandais Giovanni Fossa, et rien ne manque à la splendeur du culte quant à la musique. Entre temps Theodor Gerlach publie à Nuremberg des œuvres d'église de Lassus qui dédie à son tour, le 8 février 1569, une nouvelle édition de vieux motets au chanoine et futur évêque Johann Egloff von Knöringen.

(1) Chez Muelich : 1er vol. = 1000 florins (20 janvier 1564) et 800 florins (1566), 2e vol. = 3800 florins (1570). *Staatsbibliothek* de Monaco.

(2) En 1564 = 600 florins : en 1566 = 1400.

Annobli par Maximilien II, le 7 décembre 1570, Lassus entreprend un voyage à Paris où Charles IX l'accueille de la plus courtoise façon, ainsi que le prouve une lettre du roi de France à Albert V : « Jay veu avec aultans d'ayse et « plaisir que [Orlande de Lassus] en est digne la grande « et rare science qui est en lui... Je n'avoye garde de faillir « à luy faire ce tout bon accueil. » Lassus, reconnaissant, met en musique des poésies françaises et des petites œuvres « comiques ». Le séjour parisien — qui lui fut facilité par son ami et éditeur : le compositeur Adrien Le Roy — laissa sans aucun doute, à notre musicien, la meilleure impression.

Mais le duc Guillaume le rappelle. Lassus dédie à son frère cadet : Ferdinand, la deuxième partie des *Canzoni Tedesche*. En 1572 commence avec le duc cette correspondance de quarante-huit lettres où Lassus révèle d'assez tristes mœurs (1). Le 25 octobre 1573, paraît — dédiée à Guillaume — une collection de motets ; mais en la même année s'impriment — sous le patronage des frères Fugger — des œuvres *assai mondani* en latin, en français, en italien et en allemand, qui nous font connaître un Lassus aimablement licencieux.

Lassus est repris par la passion des voyages. Il va à Rome, où le pape le fait chevalier de l'Éperon d'Or ; puis à Naples et en Bavière, où il refuse les propositions alléchantes de Charles IX.

De l'année 1575, qui fut particulièrement brillante pour Lassus, datent quinze nouvelles lettres à son bienfaiteur, à ce duc Guillaume qui le réconcilie, en 1576, avec le duc Ernest dont il avait perdu l'amitié malgré la dédicace de la troisième partie des *Canzoni Tedesche* à 5 voix.

Après la composition d'une messe, de motets et de chansonnettes, Lassus part en Italie, le 2 mai 1578 et se rend à Venise auprès de son ami Bracher; puis il achète un immeuble dans la marche de Maisach. — En automne 1579,

(1) Cf. Sandberger, *ibid.*, p. 690.

Albert V meurt et sa chapelle est bientôt délaissée. Mais Lassus semble se désintéresser du métier de « maître », car il refuse la direction de la maîtrise de Dresde que Guillaume lui propose à la mort de Scandello survenue le 18 janvier 1580 : Lassus à qui la fortune sourit, dont les œuvres sont enlevées dès leur apparition et publiées luxueusement par Le Roy et Ballard ou par les Allemands, Lassus préfère s'occuper de lui-même, et subir par exemple l'influence religieuse de son protecteur, le duc Guillaume, tout dévoué aux jésuites. Ces idées succédant à la « crise mondaine » lui font écrire au printemps de 1582 nombre de compositions religieuses : comme les *Lezioni* et *Mottetti* dédiés à l'évêque de Würtzburg; les *Sacræ Cantiones 5 vocum*, dédiées à la ville de Nürnberg qui lui octroie 36 florins « für die dedicirten gesang ». En 1584, à l'occasion de la Procession de la Fête-Dieu, on chante à la cour son *Gustate et videte* qui faisait chaque fois « apparaître le soleil (1) ».

En 1585, aux mois de septembre et d'octobre, Lassus est en Italie. Il va en pèlerinage à Lorette en compagnie de son organiste Giuseppe Ascanio, et muni d'une lettre du duc à Alphonse de Ferrare, ce qui lui vaut un accueil splendide. Lassus revient enthousiasmé.

Le 1er mai 1585, Lassus avait dédié un livre de *Madrigaux* au comte Mario Bevilacqua qui protégeait Philippe de Mons, Luca Marenzio, Claude Mérule, etc... Cette œuvre légère (2) contraste violemment avec les *Lamentationes Jeremiæ* dédiées par l'auteur à l'abbé J.-B. von Benedictbenern, ou avec les Motets et les *Sacre Cantiche* dédiés à Eitelfritz von Hohenzollern — qui recueille son fils Ferdinand — et à Alexandre Fugger. Mais Lassus revient avec prédilection à l'art des « madrigaux » et en offre une collection, en 1587, à l'influent Thomas Mermann. Ces pièces profanes apparaissent, en vertu du même contraste, concurremment avec treize « Magnificats » dédiés au duc

(1) Cf. *ibid.* p. 699 : récit de l'ami de Lassus, le *Licenziato* Miller.

(2) Cf. *ibid.* composée *nelle sue ore d'ozio.*

Ernest, archevêque de Cologne, et les derniers volumes du grand ouvrage intitulé le *Patrocinium*.

Cette activité fébrile a fatigué Lassus. Déjà les symptômes d'une maladie terrible se font sentir en lui. Le duc Guillaume lui donne un jardin à Schöngeising, dans l'Amper, endroit réputé pour les eaux minérales. Lassus se repose donc à la campagne (1). Sa femme est assurée, s'il mourait, d'une pension annuelle de 100 florins due à la générosité de Guillaume. Celui-ci relève son musicien de toutes ses obligations : mais Lassus ne peut s'habituer à l'inaction, et il présente à l'abbé Gallo von Ottobeuern un livre de psaumes écrit en collaboration avec son fils Rodolphe (1588) ; puis à l'abbé Georges von Weingarten : un recueil de six messes (1589) ; enfin, une collection de *Chansons tudesques et françaises* (1590) qu'il annonce comme étant sans doute les dernières qu'il composera dans ces langues.

Puis le silence se fait, angoissant, durant quatre années... jusqu'à la catastrophe attendue : de retour de Geising, Lassus ne reconnaît plus sa femme, Régine... Il est devenu fou (2) ! Son ami Mermann parle ensuite, mais exceptionnellement, de quelques améliorations dans son état... Le fait est que Lassus a des moments de lucidité qui lui permettent encore de remplir son emploi dans la Fête-Dieu de 1593 ; d'accompagner le duc Guillaume à la diète de Ratisbonne — où il rencontra Philippe de Mons et discuta ses théories musicales — et de dédier à Clément VIII, le 24 mai, ses *Cantiones sacræ* à 6 voix et les *Larmes de saint Pierre* où il chante : « Musica Dei donum optimi, trahit homines, trahit Deos... »

Mais le 14 juin 1594, Lassus succombe... Le cimetière des Franciscains recueille son corps, et sa famille, en 1595, lui érige un pieux mausolée que l'on conserve dans les jardins du Musée Royal.

(1) Cf. les registres de l'église de Schöngeising.

(2) Cf. Sandberger. *Ibid.*, p. 701 : « wie ich bin von geising haim

La vie étrangement tourmentée de Lassus devait nécessairement exercer sur l'œuvre musicale une influence profonde. On se trompe facilement sur le sens des compositions sonores dont la qualité maîtresse est l'imprécision. L'art de Lassus n'échappe pas à l'accusation portée contre l'art italien tout entier : la forme madrigalesque est la forme génératrice de la composition chez Lassus. Sans aller aussi loin que Spitta qui ne voit en cet art qu'un intérêt purement esthétique (1), nous devons bien reconnaître que l'expression est souvent sacrifiée à la technique savante. En outre, le musicien profane a précédé le musicien religieux. Sur dix œuvres parues de 1555 à 1564, il en est sept profanes, deux religieuses et une mixte, en tout cent quatre-vingt-sept pièces dont quarante-sept seulement sont destinées à l'église. Sans doute, après 1564, sous l'influence du duc Guillaume, Lassus s'adonne davantage à l'art sacré (2), mais on reconnaît toujours le passé « païen », la technique des *Madrigaux* dans l'hymne le plus dévot, et nous serons d'accord avec M. Sandberger qui découvre en l'œuvre immense du musicien flamand « l'esprit caractéristique de l'art hollandais, de la Renaissance et de la Contre-Réforme (3) ».

Orlande de Lassus marque donc l'apogée de l'École Néerlandaise issue de Josquin des Prés. Mais nous avons dit que l'influence de ce dernier s'était étendue partout, et que la France, l'Angleterre, l'Allemagne, la Scandinavie et l'Italie l'avaient subie suivant leurs tendances respectives.

La France est peut-être la nation qui sut le mieux comprendre tout ce que cet art flamand offrait aux musiciens inspirés. Ce « métier » prodigieux, élaboré durant plus de trois siècles, devint, aux mains des disciples fran-

kumen — écrit Régine — mich nit hat wöllen kennen oder mit mir oder schier mit niemandt wellen rätten ».

(1) Cf. Sandberger, *op. cit.*, p. 703 sq.

(2) Cf. Eitner, *op. cit. Catalogue des œuvres de Lassus.*

(3) Cf. Sandberger, *op. cit.*, p. 711.

çais de Josquin, non plus le *but* mais le *moyen*. Et ce n'est pas qu'ils aient créé un genre national : les Français ne sont pas « initiateurs » en musique comme le constatait Rousseau ; mais ils furent eux-mêmes sous un vêtement étranger ; ils asservirent le contrepoint septentrional à la mélodie claire et gracieuse qui seule éclôt en la « doulce France » ; et des maîtres affluèrent, aimés du peuple et protégés des princes (1). Au demeurant ce ne fut que bien tard et peu à peu. Les premières églises qui admirent la délicatesse de cet art, ne le firent que « vers le commencement du xve siècle, dit Bonnet (2) ; encore aujourd'hui, certaines Cathédrales et certains Ordres : Lyon, Sens, les Chartreux, etc., la rejettent tout à fait ». Ce furent les guerres de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier qui nous firent connaître les Italiens et goûter leur musique, laquelle devint à la mode avec Catherine de Médicis : on peut dire, par conséquent, que la polyphonie française est née de la solidité flamande et de la douceur italienne. A l'exception de Goudimel (3), vraiment religieux, nos musiciens sont, en général, de charmants artistes, gais, délicats, pas ascètes, aimant la cour et les plaisirs qui s'y donnent. Aussi brillent-ils surtout dans la musique de chambre : « François Ier en établit un corps pour tenir appartement afin de servir de prétexte aux Dames de la Cour d'y venir plus souvent et même sans être mandées en cérémonie, comme il se pratiquait auparavant à moins que ce ne fût au cercle de la Reine ; cet établissement fut aussi regardé comme un effet de la passion de François Ier pour la comtesse de Chateaubriant (4). » Mais outre la musique d'*appartement*, il y avait celle de la *Chapelle* (5) laquelle « suivit le Roi en son

(1) Cf. M. Brenet. *Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais* (Publicat. de la Sect. de Paris de la S. I. M. Picard et fils, 1910, in-4° de 380 pp.)

(2) Cf. Bonnet, *op. cit.*, t. I, p. 209.

(3) Sur Goudimel, cf. Expert, *op. cit.*, livraisons II, IV, VI.

(4) Cf. Bonnet, *loc. cit.*

(5) Cf. M. Brenet, *op. cit.*

voyage de Milan en 1515, et se joignit à celle du Pape Léon X lorsqu'il célébrait la Messe avec la plus grande magnificence que jamais Pape ait fait voir pendant son séjour en la ville de Bologne, lieu de leur entrevue pour le fameux Concordat (1). » Ce texte est très important puisqu'il nous renseigne sur l'aspect international de la chapelle pontificale (2) jusqu'aux *Constitutions* promulguées sous Paul IV en 1545. Il nous confirme aussi dans l'idée d'une influence religieuse italienne à laquelle ne purent se soustraire les chanteurs mêlés aux artistes si disciplinés de Léon X. Et cette influence ne fit que s'accroître lorsqu'avec Catherine de Médicis (3) vinrent en France tant de compositeurs d'Italie avides de se faire connaître des Parisiens. Dès lors, en effet, la musique devient à la mode « dans les Temples comme sur le Théâtre et dans les ruelles ». Les rois aiment leur chapelle et en suivent les exercices. Henri II seconde ses chantres ; Charles IX chante « sa taille et le dessus fort bien » ; il fonde la *Musique de saint Innocent*, sorte de noviciat pour les jeunes artistes qu'il veut se réserver ; Henri III institue la *Confrérie des Pénitens* et les chants pieux qui accompagnent les processions à Notre-Dame déterminent en partie l'établissement de la Musique Chorale dans les Cathédrales du Royaume, en l'an 1585 (4). Mais il convient d'insister sur le caractère de *mode* que revêt à cette époque le goût pour l'Art religieux. Nos princes ne sont pas mus dans leur admiration par une foi ardente et un sentiment profond. Et les maîtres qu'ils choisissent pour leur chapelle sont dignes de leur « musicalité » superficielle. L'un d'eux occupe son poste assez longtemps pour nous servir de type : c'était un disciple de Josquin, appelé Eustache du Caurroy. Nommé « maître » sous Charles IX, il fut maintenu dans son emploi par

(1) Cf. Bonnet, *loc. cit.*

(2) Cf. Haberl. *Die Römische Schola Cantorum*, p. 30 sq.

(3) En 1533, lors du mariage de Catherine avec le futur Henri II.

(4) Cf. Bonnet, *loc. cit.*, p. 220.

Henri III. Connaissant bien son métier, il écrivit une quantité de pièces honnêtes et placides. Cet homme était fort moral : « Il disait souvent (1) qu'il fallait traiter les Poètes et les Musiciens comme on fait les bons chevaux (*sic*), les bien nourrir et non pas les soûler (*sic*), crainte de les rendre trop pesans ; car l'on voit rarement des gens qui ont trop d'embonpoint se perfectionner dans les Sciences et les Arts. » Il était surtout grand chasseur, car il composa un traité de la *Vénerie*, mais la Muse l'attira souvent puisque nous avons de lui mainte lettre ou chanson dédiée au grand Ronsard... On conçoit que la musique d'un pareil artiste ne devait jamais s'oindre de mysticisme, et cette constatation nous éclaire sur les goûts des rois qui l'avaient en si grande amitié.

Aussi bien, c'est la *musica di camera* qui séduit tous les cœurs français du XVI[e] siècle. Nous avons vu François I[er] organisant « un corps » d'instrumentistes « d'appartement ». Charles IX n'a pas de plus grand plaisir que d'assister aux concerts hebdomadaires d'Antoine de Baïf ; et Henri III chante et compose. La vogue du genre profane est extrême. Du Bellay fait ainsi parler un poète courtisan :

> Je veux que tes chansons en musique soient mises,
> Et, afin que les grands parlent souvent de toi,
> Je veux que l'on les chante en la chambre du Roi.

Ronsard déclare en toute humilité que « la poésie sans » les instruments ou sans la grâce d'une ou plusieurs voix » n'est nullement agréable ». Aussi prie-t-il quatre musiciens célèbres de son temps : Jannequin, Pierre Certon, Goudimel et Muret, de mettre en musique ses sonnets amoureux, « ce qui plut de telle sorte à toute la cour, dit un contemporain, qu'elle ne résonnait plus rien d'autre chose (2) ». Les compositeurs abondent qui émerveillaient

(1) Cf. Bonnet, *loc. cit.*, p. 215.

(2) Cité par A. Lambinet. *Le goût de la musique de chambre.* Rev. Music. de Lyon, oct. 1907.

et égayaient le bon Rabelais (1). Et c'est qu'ils cultivent presque exclusivement la *chanson*, dont la mélodie est impersonnelle, mais la disposition libre et variée.

Le recueil de *XXXI Chansons de 1529* (2) nous la montre sous sa première forme. De charmants ou de vigoureux artistes s'y révèlent. Il y a d'abord Gascongne, parfois un peu rude et dur, mais qui excelle à développer un thème et à le « mouvementer » ; puis Hesdin, de saveur archaïque, et qui affecte une tendresse particulière pour la consonance de quarte ; Vermont, un « scientifique » très placide ; Claude Lejeune, qui adapte sa musique aux « vers mesurés » si chers à Rapin (3) ; enfin, des manières de génies : G. Costeley (1531-1606) à la fois « organiste ordinaire et valet de chambre » de Charles IX, exprime bien les fiertés belliqueuses, les galanteries mignardes et les pires licences de la Cour des Valois ; Claudin de Sermizy, donne l'impression d'un surprenant « modernisme » par la forme si simple et si peu scholastique de ses œuvres ; il est, au demeurant, un écrivain viril et gracieux à la fois, qui séduit par sa clarté et son esprit. Jannequin est un éblouissant fantaisiste qui s'avise de faire traduire par la musique autre chose que des idées musicales, et il écrit de véritables *symphonies descriptives :* telles que la *Bataille de Marignan*, la *Chasse*, le *Chant des Oiseaux* et les *Cris de Paris*. Il faut noter le choix intelligent des sujets d'imitation, qui permettent non pas une *description pure*, mais une *action* tissée de rythmes expressifs et de pittoresques onomatopées.

Tel est, en résumé, l'état de la Musique française au XVIe siècle. Issue de l'école flamande et particulièrement de Josquin des Prés, elle en retient la science, mais comme *moyen*, pour mettre en œuvre les chansons populaires ou les poèmes de la Pléiade. La fraîcheur d'inspi-

(1) Cf. Nouveau Prologue du liv IV.

(2) Cf. Publications de M. H. Expert. *Les Maîtres de la Renaissance française.*

(3) Cf. J. Combarieu. *Rev. d'Hist. et de Crit. Music.*, mars 1902, p. 115.

ration du texte, unie à l'ingéniosité inépuisable de la musique, enchante les amateurs du temps — et ils sont légion (1). Quant à l'art religieux nous avons vu que son importance est, à cette époque, fort secondaire. Visiblement la France accueille avec joie les idées païennes de la Renaissance, et préfère Horace à la Bible, comme à l'hymne dévot : le couplet « esbaudissant ». Ce n'est donc pas chez elle que nous irons chercher la poésie enveloppée d'extase, ou la mélodie toute frémissante de mysticisme (2).

Nous ne dirons que quelques mots des musiques anglaise, allemande et scandinave. L'Angleterre, qui eut l'honneur de créer le contrepoint — puisque Dunstable (1400-1458) est le précurseur de Dufay et de Binchois (3), — n'évolue pas à l'image de sa sœur flamande. A peine peut-on saisir au sein de la complication contrapontique des œuvres de Tuyes, Tallis, Milton ou Philippus, un semblant de monodie (4). Et ni Morley, ni Orland Gibbaus, ni W. Bird lui-même ne sauraient être comparés à un Josquin, un Lassus ou un Costeley. Il nous faut attendre jusqu'à Henry Purcell, surnommé l'*Orphée Britannique* (1658-1695), l'émancipation franche de la mélodie expressive. Mais alors, nous nous trouvons en plein épanouissement de Renaissance.

Au demeurant, dès l'origine de cette musique, à l'exception de Dunstable qui fut connu dans les Pays-Bas, ou de Philyppes, Fayrfax, le duc Taverner et Marbecke (5), l'influence flamande est dominatrice ; et à la fin du XVIe siècle la mode est aux madrigaux italiens. Soit dans le sens profondément catholique, avec la reine Marie,

(1) Cf. Lionel de la Laurencie. *Le goût musical en France*, p. 104.

(2) Aussi bien M. Masson a parlé de l'*Humanisme Musical en France au XVIe siècle*. Cf. Mercure Musical, 1907.

(3) Cf. Ch. Maclean. *The Dunstable Inscription in London*. Recueil de la S. I. M. janv.-mars 1910.

(4) Cf. Collect. Parrent, vol. VI.

(5) Cf. Valetta. *La Música in Inghilterra*. Riv. Mus. Ital., vol. V, Anno 1898, p. 88.

soit dans le sens protestant avec Élisabeth, qui fonda pour Parsons d'Exeter une chaire de musique au collège de Gresham, l'art anglais manque d'originalité, malgré John Bull, W. Bird, N. Giles, Farrant, Oakland, Morley et ses vingt-neufs madrigaux du courtisanesque *Triumphs of Oriana* (1). Le plus grand artiste paraît être John Dowland qui eut l'admiration de Shakespeare (2).

De l'ouvrage précieux d'Henry Cart de Lafontaine (3) complété par l'article substantiel de W.-H. Grattan Flood (4), il ressort que la « Chapelle des Rois anglais fut fondée en 1349 par Édouard III. Au xv[e] siècle, en 1443, elle comprenait 24 chapelains et 8 enfants, tous exercés au chant et à l'orgue. C'est à peu près l'équilibre qui subsistera jusqu'au xviii[e] siècle, avec les 20 *Gentlemen*, les 12 *Boys*, qui apparaissent dès Henry VIII, et les choristes du dehors (5) ». En 1461, au moment où Henry VI est détrôné, la Chapelle royale comprend : 1 Doyen, 1 Confesseur, 24 chapelains ou clercs nommés par le Doyen, 2 « Epistlers », 8 enfants, 1 Maître de Grammaire, et un Maître de Chant (6). C'est de cette maîtrise que sortent les quelques compositeurs de talent que nous avons nommés et qui forment au xvi[e] siècle l'insignifiante École Anglaise.

L'Allemagne se dégage peu à peu, mais encore sous l'influence flamande, de l'art facile des *minnesinger* et des *meistersinger*. Hans Sachs (1494-1576), le héros des merveilleux *Meistersinger von Nürnberg* de R. Wagner, le cordonnier-poète, avait écrit maint *lied* sur tel sujet

(1) Composé en collaboration avec John Bennet, G. Kirbye, Cavendish, Wilbye, Farmer, Bateson, Mundy, Gibbons, Nicolson, Tomkins, etc...

(2) Cf. Valetta. *Ibid.*

(3) Cf. H. C. de Lafontaine. *The King's Musik, a transcript of records relating to music and musicians* (1460-1700), ed. by..., M. A. (London, Novello and C°, 1909, in-4°, 500 p.)

(4) Cf. *The English Chapel Royal under Henry V and Henry VI.* Recueil de la S. I. M., juillet-sept. 1909, p. 563 sq.

(5) Cf. J. Ecorcheville. *La Musique des Rois d'Angleterre*, S. I. M., novembre 1909, p. 933.

(6) Cf. W. H. Grattan Flood, *loc. cit.*, p. 567.

biblique, des contes lyriques, des drames et des farces pétillantes d'esprit. Il avait été le moraliste protestant, le psychologue du peuple, le chanteur enthousiaste de sa patrie. Aussi son influence s'était-elle fait sentir par toute l'Allemagne. Mais il demeura seul. Après lui, le vieux Stoll, fabricant de cottes de mailles, le gros Bopp, le tondeur de drap Kantzler, le pêcheur Aufflinger, le maréchal-ferrand Regenbogen, le médecin Muglin et le joueur de viole Conrad von Neirzbùrg ne chantent que des hymnes lourds et monotones. Insensiblement, l'art charmant des *Minnesinger*, corrompu par le pédantisme des règles, disparaît. Une jeune école formée à l'enseignement du Flamand Obrecht entre en lice, fière de son savoir : c'est Sébastien Virdung, Heinrich Isaac, Étienne Mahu, H. Fink et Paul Hofheimer, organiste de l'Empereur. Mais la complication contrapontique seule les attire ainsi que Senfl, Walther et Jean de Clèves. La tradition néerlandaise inspire indirectement un Théodore Riccius, maître de chapelle du Markgraf Georg Friedrich von Ansbach (1557-1603), et dont les *Sacræ Cantiones* (1576) sont remplies d'artifices (1). Elle préside à l'organisation de la Hofkapelle de Ferdinand Ier en l'an 1527 (2). Le prince Albert V de Bavière appelait auprès de lui Orlande de Lassus qui eut pour élève Eccard, comme Josquin des Prés eut pour disciple l'auteur du *Compendium musices* (1552) : l'Allemand Coclicus. Les landgraves de Hesse-Cassel : Philippe le Magnanime, puis Maurice-Auguste, en confiant à Jean Heugel la maîtrise de leur chapelle, servaient la cause des musiciens néerlandais. Leipzig où se fonda, dès 1254, la célèbre Thomasschule, et où fut créée, dès 1409, la puissante Université, est un lieu de pèlerinage pour les musiciens des Pays-Bas. La Ville organise ses *Stadtpfeifter* en 1479, et au

(1) Cf. Reinhold Oppel. *Beiträge zur Geschichte der Ansbacher-Königsberger Hofkapelle unter Riccius.* Recueil de la S. I. M. oct.-déc. 1910.

(2) Cf. Bruno Hirzel. *Dienstinstruktion ùnd Personalstatus der Hofkapelle Ferdinands I. aus dem Jahre* 1527, *ibid.*, janv.-mars 1909.

XVI[e] siècle, on se livre à des débauches de musique jusqu'à la renaissance baroque (1550-1650) dont l'initiateur est Sethe Calvisius (Kahlwitz), l'ennemi d'Agricola (1). D'autre part, l'une des figures les plus intéressantes de l'école bâloise est celle de Samuel Marschal, né à Tournai vers 1554, qui put recueillir la tradition laissée par Glarean, — lors de son séjour à Bâle, où il se rendit en 1514 — et qui représente l'école la plus fleurie de Flandres (2). Et nous ne parlerons pas d'artistes tels que Dietrich, Deiss, Ammon, Greiter, Hérold, Hermann, Meiland, Sartorius, Hoffmann, Hellinck, Victorinus qui compose un mystère joué en plein air; ni des théoriciens Faber, Ornithoparcus, Reinspeck, Prasperg ; ni des organistes Gaspard et Tobie Krumbhorn ou Ammerbach, qui relèvent tous, plus ou moins, des maîtres flamands (3).

Plus tard, sous l'influence palestrinienne, Léon Hassler (1564-1612) réformera cette tendance contraire à l'esprit même de la race allemande (4), et s'acheminera vers cette *expression* dont le grand Bach devait émouvoir le monde. Le contemporain de Hassler : Adam Gumpelzhaimer, pauvre maître d'école à Aùgsbùrg, contribuera de toutes les puissances obscures de sa nature rêveuse à cette évolution magnifique, ainsi que Jérôme Schültze (Praetorius), de Hambùrg, chef de la belle école d'organistes qui fleurit au XVII[e] siècle. Mais malgré tout leur mérite, ces quelques artistes — auxquels nous adjoindrons : Leisring et son recueil *Cymbalum Davidicum;* les Valentin Hausman, surtout le second, auteur du *Jardin de Vénus;* et Jacques Hændl (Gallus) ou l'organiste Erbach,

(1) Cf. Wustmann (Rudolf). *Musikgeschichte Leipzigs.*

(2) Cf. Nef (Karl). 1° *Die Musik an der Universitaet Basel.* — 2° *Die Musik in Basel.*

(3) Cf. Soubies (Albert). *Histoire de la Musique Allemande,* p. 51. — P. 52, on cite encore : Fortius, Agricola (!), Rauch, Aichinger, Avenarius, Avianus, Bischoff, Brechtel, Corber.

(4) Cf. Alfred Einstein, *Werke Hans Leo Hassler's* (1564-1612). *Bulletin Mensuel de la S. I. M.*, août 1911.

déjà novateurs (1) — ne sauraient être comparés aux maîtres hardis que nous avons connus en France et aux Pays-Bas, et que nous verrons apparaître en un tableau succinct de la musique italienne. Ce sont des précurseurs timides et non des créateurs conscients de leur pouvoir et de leur génie; leurs œuvres ne rayonnent pas de cette foi tendre et lumineuse qui seule peut chanter l'*alleluia* mystique.

Nous devons passer sous silence la musique en Russie puisque, dans le courant du XVIe siècle, dit M. Soubies (2), « nous la voyons condamnée par l'article 92 du *Sroglaw*, le « code aux cent chapitres », et puisque « en 1551, un concile local admonesta sévèrement les prêtres qui pouvaient s'intéresser à la musique, qualifiant de licencieux les divertissements que procurent les voix et les instruments et enjoignant même aux laïques de s'abstenir ».

En revanche, la Scandinavie suit le mouvement général européen (3). La musique est très en faveur à la cour de Gustave Vasa (1523-1560) qui attire en sa chapelle les meilleurs artistes étrangers. Les fils de Vasa continuent cette tradition, s'occupent des maîtrises, les composent d'éléments nationaux et italiens. Charles IX nomme pour maître Johannis Torstenius. Enfin, Gustave II-Adolphe fonde une chaire de musique en cette riche université d'Upsala où M. Mitjana vient de découvrir des trésors (4). Au Danemark, vers 1595, Christian IV semble tout acquis aux idées de la Renaissance italienne : C'est auprès du

(1) Cf. Soubies, *op. cit.*, p. 56.

(2) Cf. Soubies. *Hist. de la Musique en Russie*, p. 19.

(3) Cf. Norlind (T.). *Svensk musikhistoria* — et : *Vor* 1700 *gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken*, dans : Recueil de la S. I. M., Ann. IX, liv. 2, p. 196 sq. — Hammerich (Angul.). *Das Musikhistorische Museum zü Kopenhagen*, 1911. Breitkopf et Härtel. Leipzig. — et : *Studien üb. isländ. Musik*. 1900. M. Facsim.u.Notenbeisp, etc... — V. Soubies (A.). *La Musique scandinave avant le XIXe siècle*. Riv. Mus. Ital., vol. VIII. Anno 1901, pp. 101-255.

(4) Cf. Mitjana (R.). *Catalogue critique des imprimés de musique* conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala, t. I, Mus. Relig. Upsala, 1911.

« madrigalier » Jean Gabrieli à Venise, qu'il envoie le musicien Fontejo, lequel écrira deux livres de madrigaux; et son organiste Melchior Borchgrevinck publie aussi, en deux livres, des madrigaux de texte, de titre et de goût italiens : *Giardino nuovo bellissimo di vari fiori musicali sceltissimi* (1). Si nous ajoutons que les motets de Hunnius et les messes de Bauwart (2) sont conçus d'après les règles ou les modèles d'Italie ; que les organistes : Sistini (3), Laurent Schræder (4), Schattenberg (5), Daniel Schattenberg (6) et Bertholosius (7), ou bien les compositeurs : Saur (8), Fonius (9) et Gustav Düben (10), sont tous, directement ou indirectement, les élèves des maîtres ou des méthodes italiennes, nous en concluerons que le Danemark, comme l'Allemagne, s'est affranchi de l'art primitif des chansonniers populaires pour subir le joug de la vivante École créée par Cipriano de Rore et par Willaërt (11). — Aux « musiciens des villes » succèdent — comme dans tout le Septentrion — les disciples des artistes renaissants du Sud... L'auteur de l'*Encomium Musicæ* (12) : Sartorius, rappelle les rhéteurs-musicologues de Venise. Biedermann (13) enseigne d'abord la théologie à Rome, et le célèbre Meibomius (14) publie le

(1) En 1605 et 1606.

(2) L'une d'elles à trois chœurs, *cum triplici basso ad organum.*

(3) A l'église Sainte-Marie de Copenhague.

(4) Au saint Esprit. Il compose un *Laus Musicæ.*

(5) A saint Nicolas. Il écrit des *Cantiones sacræ quatuor vocibus decantandæ*, ainsi que le *jubilus S. Bernhardi de nomine Jesus quatuor vocibus decantatus.*

(6) Fils du précédent. Organiste à Stralsund.

(7) En Pologne et en Suède, puis à Copenhague.

(8) Né à Kiel.

(9) *Cantor.* Ecrit un *De Arte Musica* et une version en vers danois du *Psautier.*

(10) Fleurit vers la fin du xvııe siècle.

(11) Cf. Hammerich. *Musical Relations between England and Denmark in the* 17. *century*, S. I. M. G. 13, 1.

(12) Vaste ouvrage, loué par Mattheson.

(13) Auteur de l'*Utopia seu sales musici quibus ludicra mixtim et seria denarrantur.*

(14) Cf. son *op. cit.*, *Antiquæ Musicæ Auctores septem*, etc... — Meibomius,

recueil des « antiques » en honneur dans les écoles d'Italie.

De ces divers pays qui se ressentirent de l'influence italienne, nous nous porterons maintenant vers l'Italie elle-même ; et nous y arrivons à l'époque brillante et libre de la Renaissance, qui représente aussi l'âge d'or de la musique émancipée. Il n'est personne alors qui ne veuille être averti des choses de cet art. Non seulement les gens modestes, mais les plus puissants seigneurs étudient le chant et la composition (1) ; et nous savons ce qu'un Leonardo da Vinci pensa sur la Musique (2), comme nous n'ignorons plus le talent musical d'un Savonarole (3).

Dans presque toutes les villes d'Italie se sont ouvertes des Académies qui favorisent les « jeunes » et célèbrent les « anciens ». De leur côté, les Princes-amateurs organisent des concerts périodiques où l'on tient à honneur de fréquenter. Mais, on le conçoit aisément, seule la musique *profane* est admise en ces lieux. Nous savons déjà que les Flamands furent les maîtres des Italiens comme ils l'étaient des Français ou des Germains. Aussi voyons-nous à Venise : Willaërt qui enseigne l'art du *Madrigal* à Cyprien de Rore, A. Gabrieli, Cl. Merulo, Ruger Juvaneli, Lelio Bertani, A. Dragoni, etc. ; à Naples : Tinctor et Hykaert, qui apprennent au prince de Venouse *Gesualdo*, ainsi qu'à Conversi, Vecchi, Fereti, Costa et Castoldi, le secret des langoureuses *Chanzonetas à la Napolitana* ; à Florence : Aaron qui transmet la doctrine de Tinctor à Fr. Cortecchia, Al. Striggio, Vincent Galilée et Costanzo Festa... En outre, Pedro Vincio et M. A. Ingegneri

né en Sleswig, attaché à la reine de Suède, puis à Frédéric II de Danemark, écrit aussi le *De proport. dialogus*.

(1) Cf. Cerone. *El Melopeo*, ch. LIII.

(2) Cf. Péladan. *L. de Vinci musicien*, dans le S. I. M. du 15 février 1911, p. 1 sq.

(3) Cf. Oscar Chilesotti. *Savonarole musicista*, dans Riv. Music. Ital., vol. VI, 1899, p. 792. Cf. son ms. de l'Ambrosiana de Milan (prières, laudi en vers). Tonalité 1er mode avec SI ♭ et DO ♯.

tentent d'acclimater en Italie la science raffinée et puérile du contrepoint flamand, et Cerone note la résistance du public et des musiciens eux-mêmes à cet envahissement de la technique pour la technique.

Ce n'était donc pas à l'art religieux qu'allaient les premières aspirations nationales des compositeurs italiens. Et cette musique profane qui leur était si chère, cette licence molle de la mélodie, due à la corruption du diatonisme, avaient pénétré jusque dans l'Église. Cornelius Agrippa (1) maudit les chants obcènes et les mugissements d'animaux qui ont profané les temples ; Erasme est cinglant pour les artistes immodestes qui prennent auprès de l'autel des attitudes de théâtre ; Sirleto signale au cardinal Marcello Cervini le caractère sacrilège d'une musique exécutée dans un sanctuaire de Rome ; Cirilo Franco publie en 1549 une diatribe virulente contre tous ces abus (2). Enfin, la Chapelle de Toscane, fondée par Cosimo Ier en 1539 pour l'austère Francisco di Bernardo Cortecchia — auteur d'un *Innario*, de *Responsori*, d'un *Benedictus* et d'un *Miserere* — ne se maintint pas à la hauteur où ce vieux maître l'avait placée (3) ; et la *Cappella Regia* du Piémont, consacrée par un édit de Charles III, du 1er mai 1515, à Turin, puis dispersée par l'invasion franco-espagnole, et restaurée par Emmanuel Philibert, évolua dans le sens de la *musica di camera*.

Les tendances de l'Italie entière étaient bien celles d'un peuple épris d'action, de mouvement, de liberté, de théâtre... La Renaissance lui apportait tout cela. Rompant avec les habitudes contemplatives de l'art médiéval, avec la tyrannie des dogmes scholastiques, avec les préjugés qui faisaient de la scène un lieu de dépravation, la Renaissance allait permettre aux musiciens italiens de créer le mélodrame et d'affranchir la musique de la tutelle de l'Église.

(1) Cf. *Invectives*, 2e édit., 1533.

(2) Cf. M. Brenet. *Palestrina*, p. 69.

(3) Cf. R. Gandolfi. *La Cappella musicale della corte di Toscana*. Riv. Music. Ital., vol. XVI. Anno 1909, p. 506 sq.

Alors surgira, parmi tant de beaux talents, un Luigi Rossi, par exemple, que Saint-Evremond appelait : « Le premier homme de l'univers dans son art » (1). Alors brillera Claudio Monteverde, le disciple de génie de Cipriano di Rore (2). Tous deux écriront un *Orfeo*, et tous deux ramèneront des Enfers la musicale Eurydice dont le sage exil préservait le vieux monde des chants de volupté.

Mais auparavant s'annonça dans l'Italie même, la réaction religieuse que marquent l'ouverture du Concile de Trente, sous Paul III, le 13 décembre 1545, et la nomination de Palestrina (3) au poste de maître des enfants de la chapelle Julia, sorte d'école préparatoire à la chapelle Sixtine dont nous aurons bientôt à nous occuper.

Palestrina (1526-1594) qui couronne toute l'École italienne (4) fut d'abord entouré des œuvres flamandes, et s'instruisit en les déchiffrant. Aussi ne saurions-nous éprouver de surprise en constatant que sa première œuvre imprimée était un madrigal dans le goût de Willaërt, et que longtemps le futur « sauveur » de la musique religieuse eut pour règles la complication et l'artifice contrapontiques, appliqués à des sujets mondains ou souvent même licencieux (5). Mais il s'en repentit, et comme sous l'influence bienfaisante du Concile de Trente, la composition musicale passa peu à peu de l'idéal franco-flamand à

(1) Cf. Wotquenne. *Etude bibliogr. sur le comp. napolitain*, L. R. 1598 — 1653, Bruxelles, 1910. — H. Prunières. *Notes sur la vie de L. R.* dans Recueil de la S. I. M. oct.-dez. 1910.

(2) Cf. Hugo Leichtentritt. *C. M. als Madrigalkomponist.* dans Recueil de la S. I. M., janv.-mars, 1910.

(3) En septembre 1551.

(4) Sur Palestrina. — Cf. Baini. *Memorie storico-critiche...* Roma, 1828, 2 vol. in-8°. — Haberl. *Cæcilien-Kalender für das jahr* 1879 (et 1882). — Brenet. *Palestrina*, F. Alcan, 1906, avec bibliographie complète. — Tebaldini. *Palestrina*, Riv. Musicale Italiana, vol. I, 1894, p. 214.

(5) Cf. la *Dédicace* à Grégoire XIII du IV[e] liv. de Motets citée par M. Brenet, *op. cit.*, p. 101 : « ... Il y a trop de poèmes qui ne chantent que des amours étrangères à la profession et au nom même de chrétien. A ces poèmes, œuvres d'hommes visiblement égarés, un grand nombre de musiciens ont consacré tout leur talent et tous leurs artifices... D'avoir été moi-même au nombre de ces musiciens je rougis et je m'afflige aujourd'hui... »

l'idéal italien de dévotion claire, élégante et paisible, Palestrina devint le « centre d'un groupe de compositeurs religieux italiens : Festa, Animuccia, Ruffo, Nanini... Dans ce groupe, il brilla par une science acquise à la forte école du Nord, et qu'il mit en œuvre avec une infinie délicatesse (1) ».

Palestrina n'est pas un Primitif : il est dans l'ordre artistique assimilable à Raphaël. Nous ne nous attacherons pas ici à l'affirmation de Félix Clément : « Raphaël, Palestrina ont été les grands destructeurs de la piété chez les fidèles », mais il est certain que Palestrina n'est pas non plus le « sommet de l'art médiéval » ou le « continuateur de Grégoire le Grand (2) ». Palestrina, comme Orlande de Lassus qui lui fut souvent comparé (3), n'a pas voulu, certes, travailler pour l'avenir ; mais en cristallisant des formes (4) destituées de leur âme, il étouffa la pensée chrétienne comme sous des coupoles arrondies et ouvragées. Ne conserva-t-il pas jusqu'à la fin des tournures de style auxquelles se reconnaît l'artiste « ingénieux » plutôt qu'inspiré ? C'est ainsi que Cerone jugeait Palestrina (5) ; et le P. Eximeno (6) au XVIIIe siècle ne laissait pas de souscrire à cette appréciation lorsqu'il écrivait : « Palestrina

(1) Cf. Brenet, *ibid.*, p. 189.

(2) Cf. Tebaldini, *loc. cit.* — Cf. au contraire la critique française (A. Super-A. Dessus, Paris, 1892 : *Palestrina*) tendant à démontrer que Palestrina fut un profane.

(3) *Ibid.*, p. 216.

(4) En voici les principes d'après M. Brenet :
A. Liberté de l'allure mélodique.
B. Limitation du diapason.
C. Y réunir le nombre de voix nécessaire à la *plénitude harmonique*.
D. Observer les modes ecclésiastiques.
E. Emploi de thèmes étrangers tirés du chant grégorien profane ou figuré antérieur, traités en contrepoint avec usage constant des *imitations* et artifices canoniques.
F. Absence de tout accompagnement instrumental.

(5) *Loc. cit.* : « Bien considerado ay en sus obras passos curiosos y lucidos que el entendimiento huelga de alcanzarlos, y se deleyta en ellos despues de alcanzados... Bien puede ser me engañe la afficion que le tengo, mas a mi me parece que tuvo alto, ingenio y singular habilidad. »

(6) Cf. D. Lazarillo Vizcardi. *Rééd. de la Soc. de Bibl. Esp.*, Madrid, 1872.

ne put oublier la manie des mouvements contraires, des contrastes vocaux ; et ses fugues, bien que conservant en chaque partie les belles propriétés de son style ne vont pas sans produire — lorsqu'elles sont à quatre voix ou plus — l'habituelle confusion du texte et du chant... Il ne se libéra pas non plus de certaines puérilités qui, en son temps, étaient fort applaudies, comme d'imiter musicalement le sens matériel des mots (1)... » Enfin, ce moule scholastique est rompu même parfois sous l'effort du style déjà « monodique » ; et, dans les madrigaux surtout, la virtuosité des voix accompagnant le chant principal provoque le mélange des genres les plus opposés : l'auteur ne sait plus s'il destine son œuvre à l'église gothique ou bien au théâtre renaissant des « mélodrames » (2).

L'œuvre de Palestrina est innombrable : messes, motets, hymnes, litanies, madrigaux, il aborda tous les genres, et avec une égale maîtrise. Mais il est difficile de trouver, au sein de tant de parfaites beautés, l' « expression mystique », ce je ne sais quoi d'ineffable qui vient du cœur, le mouvement passionnel. Cette musique est impersonnelle (3) : elle plane au-dessus de nos nécessités, elle ne veut pas émouvoir... L'ampleur, la pureté, la suavité en sont les qualités premières, mais non l'amour ardent, l'élan d'une foi qui espère. On est ébloui par une telle magnificence, mais on n'ose se confier à cette musique, comme disait R. Wagner des Symphonies d'un Berlioz. Car il ne suffit pas d'être un artiste averti de tous les secrets de la technique pour écrire selon l'Église : il faut être encore ce « convaincu » et ce « saint » dont nous parlait naguère le vieil esthéticien Bonnet. L'Espagne donnera à ce sujet la

(1) Ainsi, dans un petit motet des Rois : « en las palabras *ut compatiamini*, toma por objeto de expresión el *ut* del solfeo, y durante el canto de todo el periodo se oye siempre una voz solfeando el *ut* ».

(2) Cf. Tebaldini, *loc. cit.*, p. 228.

(3) Cf. E. Samues. *Guide Musical*, nº 48, 29 novembre 1896 : « Palestrina, par endroits si séraphiquement beau, je le trouve, l'avouerai-je ?... un peu impersonnel, exprimant le sentiment plutôt du prêtre à l'autel que celui de l'assistance. »

plus belle des leçons aux nations qui viennent de défiler sous nos yeux. A ses musiciens sans pareils (1) seul Palestrina semblait pouvoir être opposé. Mais comment ne pas sourire en voyant ce maître si vénéré flatter assez vilainement les puissants quels qu'ils fussent; dédier — pour s'attirer les bonnes grâces de Grégoire XIII — un livre de madrigaux spirituels au duc de Sora « jeune homme élégant, doux, agréable, fort léger, d'ailleurs criblé de dettes et menant grand train au palais Colonna » jadis aux mains du pape ; enfin, offrir au duc de Mantoue « de composer pour lui des messes longues ou courtes, en quelque sorte *sur mesure*, à la volonté du prince, en lui demandant s'il devait, dans ces messes, s'attacher à la claire compréhension des paroles (!), ce dont il apparaît qu'il se souciait fort peu lui-même, et cela trois ans juste après que les cardinaux Vitelli et Borromée avaient fait subir l'examen (2) aux chanteurs de la chapelle pontificale (3) » ?

*
* *

S'il en est ainsi, quelle est donc la vérité quant à cette réaction religieuse dont Palestrina passa toujours pour être l'unique artisan? Quel fut son rôle et quel fut celui des Espagnols, à la Chapelle Sixtine, au Concile de Trente et dans la Révision du Graduel Romain ?

Nous n'avons pas à faire ici l'histoire de la Chapelle Pontificale (4), mais à relever les noms des Espagnols qui y furent admis. La liste des chanteurs dressée en 1384 (5) porte les noms suivants : Egidio Flannel (dit *l'Enfant*), Giovanni Redois, Guglielmo Du Fay, Bartolomeo Poi-

(1) Nous nous plaçons uniquement au point de vue religieux.

(2) Pour juger si l'on comprenait le texte des messes chantées.

(3) Cf. Ad. Jullien. *Revue Musicale*. (*Débats* du 13 janv. 1907). Cette étude du maître italien sera complétée au chapitre IX par un parallèle entre Palestrina et Victoria.

(4) Cf. Hugh Alexander Douglas. *Notes on the History of the Pontifical Singers*. Recueil de la S. I. M., janv.-mars 1910 et avril-juin 1910.

(5) *Ibid.*, avril-juin 1910, p. 453.

gnare, Giovanni de Curte (dit *l'Enfant*), Giacomo Ragot, Egidio Lauri, Guglielmo de Malbecq, Arnoldo de Latinis, parmi lesquels on ne reconnaît pas, sous les modifications de la forme italianisée, l' « apellido » espagnol. De Léon X à Jules III, le manuscrit de Corsini (1) nous montre comme faisant partie de la Schola Cantorum : Pérez Pietro (1522) ; Núñez Biagio (septembre 1522) qui le 4 janvier 1540 fut élu abbé (2) et qui mourut le 17 novembre 1556 ; Ribera Antonio, entré le 2 août 1514 ; Bernardo Salinas entré en avril 1502 et cité en septembre 1507 ; Calasanz (*sic*) Antonio, de Leida, admis le 11 novembre 1529 (3) et mort en 1577 à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Calasans fut consulté par les cardinaux Borromée et Vitellozzi sur les matières musicales discutées au Concile de Trente. Le 2 janvier 1544 « renuntiavit officium punctatoris » ; le 7 janvier 1549 « processum est ad electionem punctatoris anni praesentis, et viva voce omnium cantorum electus est D. Antonius Calasans » ; enfin, le 10 novembre « propter obitum Pauli III, » il fut délégué « ad solicitandum R. Camerarium super panno in funeralibus cantoribus elargiendo ».

Sous le pontificat de Paul III, apparaissent : Morales Cristoforo de Séville, élève de Gaudio Mell (*sic*) « ammissus in Cantorem » le 1er septembre 1535, qui le 4 avril 1540 « obtinuit licentiam eundi ad patriam » et le 1er mai 1545 « abiit ad partes de licentia per menses decem » ; — Escobedo Bartolomeo, admis le 23 août 1536 (4), « reversus

(1) Cf. E. Celani. *I cantori della Capella Pontificia nei secoli* XVI-XVIII Riv. Mus. Ital. vol. XIX. Anno 1907. — p. 83 à 752. — Cette étude annule l'œuvre du Dr. Fr. X. Haberl : Die römische Schola Cantorum únd die päptslichen Kapellsänger bis zúr Mitte des 16. Jahrhúnderts. Breitkopf et Härtel. Leipzig. — Le ms. Corsinien (F. 6) contient une Narrazione istorica | dell'origine, progresso e privilegi | della Pontificia Cappella | ... col Catalogo dei Cantori... formato da Matteo Fornari | cantore dell' istessa cappella | l'anno 1749, etc.

(2) « Finita missa congregatis cantoribus eligeront Blasium in Abbatem novum ad exigendum et faciend. negotia capellæ ut moris est. »

(3) Cf. Pedrell. *Musichs vells de la terra. Antoni de Calasans.* (Rev. Mus. Catalana, Agost. de 1905.)

(4) « Fuit admissus in cantorem a S. Paulo. 3. Pont. Max. D. Bartholo-

1 maii 1545 » à sa patrie sur demande de sa part adressée à ses supérieurs dès le 5 juin 1541, et qui figure sur les listes jusqu'au 25 octobre 1554 (1) ; — Ordonnez Pietro qui entre le 20 avril 1539 (2), est « creatus novus abbas » le 11 janvier 1545, et obtient en mai 1549 « licentiam eundi a civitate Bononiensi ad balnea paduana usque ad mensem septembris inclusive, quis laborabat infirmitate ciatica. Rediit 17 nov. », puis meurt en décembre 1550 ; — Sanchez Giovanni, admis en 1529, révoqué le 19 janvier 1540 « propter scandalum commissum in Capella », et réintégré le 4 août 1542 ; — Montalvo Francisco, tenor, « receptus cum cotta » le 30 janvier 1547. Le 2 septembre de la même année, « facta fuit congregatio Cantorum nostrorum in Monasterio S. Salvatoris in lauro in qua congregatione fuit ut D. Franc. de Monte alto (*sic*) qui erat de commissione Magistri et Cantorum iturus ad Concilium mitteret vice ipsius D. Virgilius de Amanditis debitorem suum pro salario unius mensis, quod quidem salarium remisit ei si toto tempore concilii serviret pro eo, et si quacumque causa recederet a concilio nisi de commissione Papæ vel Cantorum, tum teneretur restituere eidem Franscisco salarium sibi datum et remissum, si tum contingeret Francisco ad concilium ire ». Enfin, le 2 janvier 1555, nous trouvons « punctator Franciscus de Montalbo (*sic*) hispanus ».

Nous n'avons à nommer sous Paul IV que l'Espagnol

maeus Escobedo. Clericus Zamorensis et a ven. viro D. Bartholomæo Croto Capellæ summi Pontificis Magistro in parva Capella præsentibus cantoribus (Gallis exceptis qui se absentarunt per indignationem) superpelliceo in dutis. 24 dicti. Propter ea quod D. Bartholomeus venit ad officium Capellæ ipsi Galli per inobedientiam Magistri Capellæ et totius Collegii durantibus matutinis exuerunt superpelliceis suis et abierunt. Carolus abiens dixit multa verba injuriosa et scandalosa ad Decanum Capellæ, nihilominus praedictus de Barthol. Escobedo clericus Zamoren. solvit 12 duc. »

(1) Cf. Salinas. *Tract. di music. cit.*, lib. IV. Cap. 23 fol. 228.

(2) « D. Bartholomeus Crotus Magister Capellae retulit in Capella congregatis cantoribus qualiter SS. D. N. recepit in santorem D. Petrum Ordonez Palentin. Dioeces. et propter hoc Magister Capellae induit eum cotta ut moris est et juravit et die 4 maji solvit duc. 12. »

Francisco Talavera, admis le 9 septembre 1555. Mais avec Pie IV nous rencontrons : Antonio Vigliadiego (*sic*) qui entre le 28 septembre 1561 à la Sixtine ; — Cristoforo D'Oyeda, reçu le 18 décembre 1561 ; — Francesco Torres, soprano, admis le 28 mai 1562 ; — et surtout Francesco Soto, de Lang; dans le diocèse d'Osma, soprano reçu le 6 juin 1562. Cet illustre chanteur et compositeur se fit « philippin » le 17 décembre 1575. Il fonda le premier monastère italien de la règle de Sainte-Thérèse, et mourut le 25 septembre 1619. Dans le registre de l'église de Santa Maria della Vallicella (1) où il fut enterré, on lit : « R. P. Franciscus Soto Congregationis Oratorii de Vrbe presbyter, Hispanus Capellæ SS. mi Decanus cantorum anno 86, munitus omnibus Ecclesiæ sacramentis die 25 settembris et in D. no quievit et sepultus est in nostra Ecclesia apud Patres Congregationis ». Pietro della Valla en son *Discorso* à Lelio Guidiccioni (2) loue l'art admirable et sans égal de Soto. Par sa situation spéciale, on devine l'influence qu'il eut sur la musique de l'Oratoire. Il fit imprimer une sélection de *Laude spirituali* de Palestrina, d'Animuccia et de lui-même. Les quatre livres de cette collection, imprimés à Rome, chez Gardano, en 1588, 1589 et 1591, furent mis pendant longtemps au répertoire de la Chapelle Sixtine.

Avec Soto nous pourrions citer Giovanni Figueroa, soprano, admis le 7 avril 1563. Sur ces entrefaites, Pie V est élevé à la dignité pontificale, et ne reçoit aucun Espagnol. Mais Grégoire XIII, qui lui succède, admet Gomez Tommaso (le 17 juillet 1572) et Gabriel Garlaval (Carvajal) de Cuenca (le 26 juin 1575). Sixte-Quint accueille, le 8 mai 1588, le soprano Vasquez da Conca Diego. Puis on note un arrêt dans les admissions d'Espagnols, sous Grégoire XIII, revenu au Vatican, et sous Innocent IX. Au contraire, sous Clément VIII, on relève les noms de : Spi-

(1) P. 138. Année 1619.

(2) Cf. Doni, *Opere*, vol. II, p. 256.

nosa Franscêsco, soprano, né à Tolède, et admis le 4 février 1592 ; — Montoja Pietro, qui entre le 4 février 1592 et obtient de retourner en Espagne pour régler d'importantes affaires, le 14 septembre 1600 ; — Tommaso Ludovico da Vittoria, maître de chapelle à Saint-Apollinaire, dans la fondation du *Collegium Germanicum* de Rome, dès l'an 1573 jusqu'à 1577 où il partit en Espagne et dédia, en 1583, une messe à Philippe II ; — Lorenzi Diego, enfin, qui fut admis comme soprano le 14 juillet 1603.

Sous Paul V apparaît, en date du 28 octobre 1605, le contralto aragonais Della Corte Bartolomeo. Et c'est le silence sur les artistes espagnols pendant les pontificats de Grégoire XV, d'Urbain VIII, d'Innocent X et de leurs successeurs.

On concevra aisément que les archives de la Sixtine puissent contenir nombre de compositions dues à la plupart des *cantori* qui furent aussi des musiciens inventifs. Le Dr Haberl en a dressé le minutieux catalogue que l'on sait, et nous aurons l'occasion, au cours de notre étude des Écoles Musicales, de signaler les manuscrits importants.

*
* *

Ces divers Pontifes qui eurent à honneur de maintenir la Sixtine à la tête des grandes chapelles européennes, se préoccupèrent dans les sessions 22 et 24 de ce Concile de Trente, dont l'histoire est encore à écrire (1), d'organiser la musique religieuse dans toutes les églises de la chrétienté, et de réagir par les moyens les plus énergiques contre l'affaiblissement des pures et sévères traditions de la liturgie.

Le Cardinal Alexandre Farnèse, sous le nom de Paul III, avait succédé au pape Clément le 13 octobre 1534. Avec lui, la situation religieuse s'aggrava, et l'ouverture du Concile de Trente ne fit qu'accentuer les haines entre

(1) Cf. *Collect. du Concile de Trente.* Arch. Secret. de la Vaticane. 104 vol. arm. LXII.

catholiques et protestants (1). En outre, des dissentiments surgirent entre le Pape et Charles-Quint qui aurait voulu renouveler « les exigences des anciens Empereurs et exercer une influence prépondérante sur le Concile (2) ». Lorsque longtemps après, sous Pie IV, le roi Philippe II refusa d'admettre la Bulle de Convocation du Concile, le pontife envoya au printemps de 1561 un nonce chargé d'apaiser le monarque espagnol (3) et de lui expliquer les véritables intentions de la Cour de Rome (4).

L'émotion produite au Vatican par le refus du roi Philippe indique clairement la part considérable que l'on octroyait aux Espagnols dans les grands actes de la vie catholique. L'anarchie alors régnante détermina l'envoi, en cette même année 1563, d'un nouvel ambassadeur pontifical auprès du roi d'Espagne. Ce fut l'évêque de Vintimille, Mgr Carlo Visconti, dont la correspondance avec le Pape et avec Borromée nous révèle bien des aspects insoupçonnés de la diplomatie pontificale (5).

Le nouveau nonce dut arriver à Madrid au début de décembre 1563 (6) alors qu'on avait déjà annoncé la fermeture des sessions du Concile. Il présenta au Monarque un *Mémoire* important (7) qui ne put décider Philippe II (8) comme il s'en rendit compte lui-même (9). Après une

(1) Cf. P. Gayangos. *Catalogue of the Mss.* (British Museum) = vol. IV. classe III. Sect. XX. Add. 21.535. Paper in fol. ff. 550. *Papeles sobre puntos eccl. y controv. con la Corte Romana*, 1508-1736.

(2) Cf. R. de Hinojosa. *Los despachos de la diplomacia pontificia en España*, t. I., p. 69.

(3) *Ibid.*, p. 136. Ce fut le chanoine Ortunno.

(4) Cf. *Arch. Vatic.* Varia politicorum vol. 116, fol. 383-4.

(5) Cf. *Lettres, anecdotes et mémoires histor. du nonce V...* — mises au jour en Italien et en Français par M. Aymon. Amsterdam, 1719. Réédition par Baluzzi Mausi en 1762. Miscell. Lucae. t. III-IV.

(6) Cf. *El Rey al Duque de Alba, de Monzón* à 14 de Dic. de 1563, dans les Papiers d'Etat du Cardinal de Granvelle. VII. p. 210.

(7) Cf. *Arch. Vatic. Varia politic.* t. XIV, fol. 188-9.

(8) Cf. *Desde Monzón* á 23 de feb. 1564. dans Weiss = Papiers d'Etat du Cardinal de Granvelle. VII, p. 332.

(9) Cf. *Arch. Vatic.* Arm. IV. ordo I. num^o^ 7. — Et : Ms. de la Bibl. Barberiniana. XVI, 21.

réponse de pure forme (1) que lui fit le roi, Visconti s'embarqua à Barcelone et revint en Italie vers le 15 mars 1564, où il adressa au pape un rapport sur sa mission (2).

Cependant, ainsi que nous le verrons, toutes les décisions du Concile furent ponctuellement exécutées en Espagne de par l'ordre exprès du Roi Très Catholique. « Pendant quelque temps, dit Ranke (3), le roi avait été dans le doute s'il devait ou s'il ne devait pas reconnaître sans condition les décrets du Concile de Trente ; il eût du moins voulu limiter la puissance papale dans le droit de s'écarter elle-même de ces décrets, mais le caractère tout ecclésiastique de sa monarchie s'opposa à chaque tentative de ce genre : il vit aussi qu'il devait éviter même l'apparence d'un débat sérieux avec le siège romain, s'il voulait conserver l'obéissance qu'on lui prêtait à lui-même. Les décrets du Concile furent donc publiés partout, et les réformes qu'ils imposaient furent exécutées. Ici encore l'impulsion catholique pure et rigide devint dominante. »

Ces réformes du Concile de Trente touchaient aussi la Musique Religieuse. Voici, en effet, le texte des Sessions XXII et XXIV concernant les chants ecclésiastiques (4) : Et d'abord un « decretum de obseruandis et euitandis in celebratione Missæ » qui proclame que « ab ecclesiis vero musicas eas, ubi siue organo, siue cantu lasciuum, aut impurum aliquid miscetur, item fæculares (*sic*) omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei, verè

(1) Cf. *Arch. Vatic. Arch. Borghesiano.* Cod. I. 623. fol. 82.

(2) Cf. *Arch. Vatic. Arch. Borghesiano.* Cod. I. 58. fol. 88. *Bibl. Barberiniana.* Cod. LVIII. 21 fol. 147-162 — Gachard. *Une visite aux Archives et à la Bibl. Royale de Munich.* p. 130-136.

(3) Cf. Ranke. *Hist. de la papauté.* T. I, p. 377.

(4) Cf. Ms. B. N. M. Cc. 162. Index | Librorum pro | hibitorum | cum Reguli per Patres a Tridentina | Synodo delectos | anctoritate sanctiis. | D. N. Pij IIII, Pont. Max. | comprobat. Lugduni. Apud Guliel. Rovillivm | sub scuto veneto. | M. D. LXIIII. 46 pag. | Canones et | Decreta sacrosan | cti œcumenici, et ge | neralis Concilii Tridentini. | Sub Paulo III. Iulio III. Pio IIII. Pontificibus Max. | Cum prototyp. et origin. a secret. et | Notariis dicti concilii collati. qui in ope | ris fine subscripserunt, summa fide | et diligentia nunc postre | mo excusi. | Lugduni, etc.

domus orationis esse videatur, ac dici possit (1) ». Puis un « decretum de reformatione » au sujet de la question « cantus in choro qualis », où l'on peut lire : « omnes « verò diuina per se, et non per substitutos, compellan- « tur obire officia, et Episcopo celebranti, aut alia pon- « tificalia exercenti, adsistere, et inseruire, atque in choro, « ad psallendum instituto, hymnis et canticis Dei nomen « reuerenter, distincte, deuoteque laudare. Vestitu insu- « per decentitam in ecclesia, quam extra, assiduo utantur, « ab illicitisque venationibus, aucupiis, choreis, tabernis, « lusibusque abstineat, atque ea morum integritate pol- « leant, ut merito Ecclesiæ Senatus dici possit. Cætera, « quæ ad debitum in diuinis officiis regimen spectat : « deque congrua in his canendi, seu modulandi ratione, de « certa lege in choro conueniendi, et permanendi, simul- « que de omnibus ecclesiæ ministris, quæ necessaria « erunt, et si qua huiusmodi synodus prouincialis, pro « cuiusque prouinciæ utilitate, et moribus, certam cuique « formulam præscribet. Interea verò Episcopus non minus, « quam cum duobus Canonicis, quorum unus ab Episcopo, « alter a Capitulo eligatur, in iis, quæ expedire videbuntur, « poterit prouidere (2). »

Le fait que treize théologiens du roi d'Espagne prirent une part active dans les décisions du Concile, est déjà significatif (3). Il y eut au total cent-quatre-vingt seize Espagnols répartis dans les diverses assemblées du Concile, et leur liste a été soigneusement établie par D. Pedro Sainz de Baranda (4). On y peut relever spécialement les noms de : Francisco Bustamante, chanteur pontifical (3e ouverture) ; Gombau, chantre de Valence et évêque de

(1) Sessio XXII. | Quae est sexta | sub Pio IIII. Pont-Max. | Celebrata die XVII sept. | M. D. LXII. | p. 142.

(2) Sessio XXIIII. | Quae est octava | sub Pio IIII. Pont. Max. | Celebrata die XI. Nov. M. D. LXIII... Cantus in choro qualis | Sessio XXIV. | Decretum de reformatione. | Caput XII, p. 185.

(3) Cf. Ms. B. N. M. T — 157. fol. 22-24-28. *Concilio de Trento.* Lista de los Españoles que concurrieron en él.

(4) Cf. *Colecc. de Doc. ined. para la Hist. de España.* T. IX, p. 5.

Calvi en 1544 (1re ouverture) ; Pedro Martinez *cantor* (3e ouverture) ; Pedro Ordoñez, *cantor* dont Adami de Bolsena affirme qu'il fut trésorier de la chapelle de Paul III (1re ouverture).

Nous ne saurions avoir pour objet de dépeindre l'aspect de chacune des sessions de ce Concile dont on a pu dire qu'il fut « aussi espagnol qu'œcuménique (1) ». M. Astrain a su évoquer avec beaucoup de pittoresque la curieuse physionomie de ces différentes assemblées, en insistant sur le rôle des Espagnols et leurs constantes victoires de théologiens (2). Sur la Session XXII qui nous intéresse, M. Astrain cite Drascovitz d'après Sickel (3) : « Hispani « fuerunt præcipui qui nobis omnibus viribus obstiterunt. « Deus illi ignoscat, quia nesciebant quid faciebant. » Quant à la XXIVe session, qui eut lieu le 11 novembre 1563, M. Astrain note une certaine hâte de terminer le Concile qu'allait clore en effet la XXVe session du 3 et du 4 décembre.

Quoi qu'il en soit, les arrêts du Concile de Trente eurent un immense retentissement en Espagne. A la Bulle du Pape aux Espagnols (4) qui expose les idées dominantes de l'Assemblée, et qui est une exhortation pressante, correspondent de nombreuses lettres des monarques Charles-Quint et Philippe II qui indiquent de l'autre côté des Pyrénées un égal souci d'assurer dans le royaume tout entier l'observance des traditions dont le Concile imposera le maintien ou la restauration. Aussi bien l'attitude du roi Philippe, par exemple, ne laissait pas que de nous étonner. Les nuages dont nous avons vu naguère s'obscurcir la claire amitié des Cours de Rome et de Madrid, ne pouvaient se dissiper que par le triomphe final de la diploma-

(1) Cf. Menéndez y Pelayo. *Hist. de los Heterod. Esp.* t. II, p. 685.

(2) Cf. A. Astrain. *Los Españoles en el Concilio de Trento.* Razón y Fé. Junio — Julio — Noviembre de 1902, et Febrero de 1903.

(3) Cf. Sickel. *Zur Gesch. des Concils von Trient.* p. 384.

(4) Cf. ms. de la B. N. Paris = Ms. 325. Copie de la *Bulle du Pape à l'Espagne sur le Concile de Trente*, fol. 110.

tie théologienne des Espagnols participant au Concile. Les conséquences de ce triomphe — qui fut complet — n'atteignirent au demeurant que la seule Espagne ; et la bienfaisante Renaissance se vengea de la proscription espagnole, en épargnant au pays de l'Inquisition la grâce féconde de ses enseignements. D'autres nations européennes surent en profiter, qui depuis ont grandi et prospéré...

Mais que penser de la lettre circulaire de Charles-Quint, écrite en l'an 1550, et qui semble d'un soldat du Pape ? (1) Comment juger surtout les diverses « cédulas » du roi Philippe II (2) qui paraissent dictées par quelque haut dignitaire ecclésiastique ? Qu'on lise par exemple sa lettre au Chapitre de Tolède du mois de janvier 1562, dans laquelle il ordonne des prières « pour l'union de la Reli-« gion chrétienne, et l'heureuse issue du Saint Concile de « Trente (3) ». Quelle impression enfin ne ressent-on pas devant la rigidité inquisitoriale de l'épître du monarque au même chapitre (4) où la volonté royale apparaît sou-

(1) Cf. *Doc. relativos al Concilio de Trento*, dans Coleccion de Doc. inéd. para la Hist. de Esp. T. IX, p. 88. Augusta 1550. (Del Arch. de Simancas.

(2) Cf. *Ibid.* Cédula de Felipe II à 12 de julio de 1564 mandandola publi car y obedecer en todos sus reinos. Cf. ms. de Simancas, ed. en latin y castellano, imp. Real. año de 1785. — Cf. Varias cédulas en Colecc. de Doc. para Hist. de Esp. t. IX. s. 368 sq.

a) 4 Sept[bre] 1564, cédula al arzbpo de Santiago.
b) 26 — 1564, — — obpo de León.
c) 4 Oct[bre] 1564, — — — de Palencia.
d) 24 Nov[bre] 1564, — — cabildo de León.
e) 4 Déc[bre] 1564, — — azbpo de Santiago.
f) 4 — 1564, — — cabildo de —
g) 4 enero 1565, — — obpo de Sigüenza.
h) 17 — 1565, — — — —
i) — — á la chancillería de Valladolid.
j) — — al obpo de Pamplona.
k) 21 enero 1565, — — Corregidor de Toledo.
l) — — á los prelados, audiencias y justicias.
m) — — al obispo de Sigüenza.

Plus : *lettre du pape à l'évêque de Cuenca* (1[er] février 1566) ; *lettre anonyme à Philippe II* (4 juillet 1556) ; et *lettre de Christ. de Rojas y Sandoval à Philippe II* (2 septembre 1568).

(3) Cf. *Cartas Reales á la Iglesia de Toledo*. Ms. de la B. N. Madrid. 13.040. Dd. 59. Cf. p. 195. *Indice*. fol. I.

(4) Cf. B. N. Madrid. ms. 13.019. Dd. 38. fol. 162. Cédula de Felipe II, su

mise aveuglément à la discipline romaine, et réprime sans ménagement les velléités protestataires de quelques Chapitres espagnols, ou leurs légitimes observations sur certaines clauses particulières du Concile de Trente.

En cette dernière « cédula », Philippe II ordonne le scrupuleux maintien non seulement des dispositions tridentines, mais encore des décrets du Concile Provincial, célébré à Tolède en 1565 (1). En ce synode qui précède un Concile plus synthétique, également célébré à Tolède, en l'an 1582 (2), traite encore de la Musique. Au chapitre II de la « Somme » du synode, il est recommandé que le « chant d'orgue », c'est-à-dire ce chant figuré ou polyphonique qui nous occupe ici, « n'obscurcisse pas le texte « chanté (el canto de organo no obscure la letra que se « canta). » Quant au Concile de 1582, ses conclusions (3) atteignent les sessions XXII (4) et XXIV (5) du Concile de Trente où furent débattues les graves questions musicales que l'on sait (6).

fecha 4 de Diciembre de 1564, dirigida al cabildo de Toledo, para que sin embargo de las pretensiones y apelaciones interpuestas por algunos cabildos de España contra algunos decretos de Reforma hechos en el sacro Concilio de Trento, se guardase y cumpliese todo lo en él mandado y publicado en España : fol. 162. — La fecha de la cédula está errada, porque en ella se manda gnardar no solo lo ordenado en el concilio tridentino, sino lo establecido en el Toledano Provincial de 1565 : y en el fol. 163, se citan otras cédulas del mismo Rey cerca desta propia materia.

(1) Cf. B. N. Madrid. Ms. 13.019. Dd. 38. fol. 13 sq. SVMMA | del Synodo provincial de Toledo. Año 1565. — fol. 30. SVMMARIO | del Concilio Provincial de Toledo de los años | de M. DLXV y MDLXVI.

(2) Cf. B. N. Madrid. Ms. 13.019. Dd. 38. — fol. 32. Para | el concilio Provincial de Toledo año de 1582. | Apuntamientos de Concilios | antiguos.

(3) Cf. *Ibid.* fol. 49. V° Lo que puede tocar a esta sancta Iglesia, en comun | o á los particulares de lo Decretado en el Con | cilio general de Trento.

(4) Cf. *Ibid.* fol. 50. V° =... Véase el Decreto de observandis et evitandis in celebratione missae sess. 22. para lo que toca al ruido, passeos, contrataciones de la Santa Iglesia, y poner en esto la mano severamente, se haria notable servicio á Dios maiormte en el tiempo que se dicen los officios Divinos.

(5) Cf. *Ibid.* fol. 51. Veasse todo el dicho capitulo (12. sess. 24.) por que ay en él cosas concernientes al estado desta Iglesia. »

(6) Ces décisions prises dans les divers conciles du XVIe siècle, continuent

*
* *

Le Concile de Trente, en donnant de sages avis pour l'exécution de la musique sacrée, n'avait pas porté atteinte à l'intégrité même du chant grégorien, considéré jusqu'alors comme intangible. Cependant nous avons vu que des abus s'étaient depuis longtemps introduits dans les chapelles religieuses. Si la restauration sacrilège ne portait que sur ces abus, pouvait-on soutenir qu'il y eût vraiment sacrilège ?

L'idée d'une réforme du chant liturgique se fit plus nette et plus pressante après la clôture du Concile de Trente, sous Pie IV, en 1563 (1). L'Espagnol Fernando de las Infantas, qui joua — comme nous le verrons — un rôle prépondérant dans cette importante affaire d'une Revision du Graduel Romain, nous explique lui-même le mal dont souffrait le plain-chant : « Au temps — d'heureuse mémoire — de Grégoire XIII, comme les musiciens modernes trouvaient mainte difficulté dans le chant grégorien... par suite de l'obscurité due à son ancienneté, ils en appelèrent [au Pape] en lui demandant de changer [le plain-chant]. Par ainsi se seraient ruinées les bibliothèques de l'Église de Dieu qui furent établies pour la louange et le culte divins. Mais lui [Infantas] en sa petitesse, eut, avec la grâce de Dieu, la force de s'y opposer ; et par son inter-

la tradition religieuse qui, née à Rome, s'enracina profondément dans la terre espagnole. Ne nous font-elles pas songer, en effet, aux actes du Concile de Clermont qui eurent une si grande influence sur les « Cortes générales » de Catalogne célébrées le 10 mars 1131 sous Ramón Berenguer III. Cf. Bol. de la Acad. de la Hist. t. IV. p. 360-363. *Liber II Antiquitatum cathedralis Barcinonensis :* [V]... Et cum psalmodis et hymnis vacare deberent, gloriose vocis freti munimine (*sic*), allegationum suarum varietate, iustum et iniustum fasque nefasque confondunt...

(1) Sur cette question, Cf. E. de Uriarte = Un documento importantísimo para la historia del Canto Gregoriano, dans *La Música Relig. de España*. Bol. Mens. de la Asociac. Isidor. de Madrid. Año IV, nº 45, Sept. 1899. — Narciso Hergueta. *Notas diplomáticas de Felipe II* acerca del cantollano, misales, breviarios y demás lib. litúrg. Rev. de Archivos, t. XIII, 1905, p. 39. — R. Mitjana. *Estudios sobre alg. compositores esp. del siglo XVI*, IV, V, Rev. Musical. Bilbao, 1910, nºˢ 9 et 10.

cession... les bibliothèques... et le vieux chant furent sauvés d'une nouvelle injure, et écrits par raisons musicales, une fois que furent aplanies les suspicions et les difficultés ; de telle sorte que cette nouvelle tentative de revision des livres de chant, déjà commencée au grand détriment du public, fut totalement interrompue par mandat du Souverain Pontife et du Collège des Cardinaux (1) ».

Ce fut grâce à Philippe II — éclairé par les rapports d'Infantas — que la transformation du plain-chant ordonnée par Grégoire XIII à Palestrina, put échouer. Quels furent donc les motifs et les effets de la diplomatie du monarque espagnol ?

Il faut d'abord préciser la position des Romains : Grégoire XIII avait bien chargé Palestrina — comme le prouve une lettre de Pierluigi au duc de Mantoue en 1578 — d'amender le Graduel ; mais l'œuvre du restaurateur se borna à la simple revision. Cependant le geste du Pape devait avoir une plus grande portée, comme en témoigne une lettre écrite par le musicien-poète Cimello, de Monte San Giovanni, le 15 décembre 1579, au célèbre cardinal Sirletto (2). Dans cette lettre, il n'est point question de Palestrina, et les réformes proposées dépassent en audace tout ce que l'on peut imaginer : On ne prétend à rien moins qu'à réduire les mélodies grégoriennes à des thèmes pour « 34 fugues »..., et à publier une édition fructueuse de ces motifs à virtuosité.

Pendant ce temps, Palestrina ne restait pas inactif, quoi qu'en dise Baini (3). Mais son travail de revision ne parut qu'après sa mort : l'*Editio Medicea* ou l'*Editio Veneta* de Liechtenstein (4) ne l'arrachèrent pas à son silence ;

(1) Cf. Mitjana. *Loc. cit.*, nº 9, p. 202.

(2) Cf. Dejob. *De l'influence du Concile de Trente...*, p. 253 sq. — Códice Vaticano : 6193, II. p. 501.

(3) Cf. *Memorie storicho-critiche della vita e delle opere die Gio. Pierluigi da Palestrina*. Roma, 1828, II, p. 116-117.

(4) Le texte concordait avec le *Missel* de 1570.

seul un ordre exprès du Souverain Pontife pouvait l'obliger à renoncer au grand œuvre à peine entrepris. Et c'est ici que se place l'intervention espagnole.

A la même époque où Arias Montano publiait la *Biblia Regia*, soit vers 1573, Philippe II concevait le projet (1) de publier chez Plantin, d'Anvers, puis dans les imprimeries de son royaume tous les Missels, Bréviaires et autres livres liturgiques dont il était fait usage en ses États (2). Le Roi obtint pour ce faire la Bulle papale du 17 décembre 1570 : *Ad hoc nos Deus unxit* ordonnant de restituer aux livres espagnols « Ecclesiæ Toletanæ formam ab antiquissimo tempore receptam ». Plantin s'engagea à livrer tous les trois mois 6 ou 7.000 Bréviaires, autant de livres d'Heures, et 4.000 Missels. Mais à la mort de Pie V, le 1er mai 1572, et sous le nouveau pontificat de Grégoire XIII les choses changèrent d'aspect : Arias Montano revint d'Anvers en 1576, et Philippe II reçut de Fernando de las Infantas, le 25 novembre 1577, des nouvelles inacceptables. Infantas parlait de l'Imprimerie Générale installée soudainement par le Pape ; et cette création coïncidait avec les réformes demandées pour le chant romain. Le péril était grand à la fois pour les finances du roi d'Espagne, et pour la tradition liturgique et musicale. Philippe II écrivit donc à son ambassadeur à Rome, Don Juan de Zúñiga, dès le 20 janvier 1578, pour défendre énergiquement ses intérêts (qui étaient ceux du chant tolédan) ainsi que l'avenir des livres écrits en Espagne sous l'inspiration du Concile de Trente. Il y eut alors échange de lettres fort importantes entre Philippe II, Juan de Zúñiga, le secrétaire Gaztelú, Fernando de las Infantas,

(1) Cf. *Colecc. de Docum. ined. para la Hist. de España*, XLI-127 à 419. Arch. de Simancas.

(2) Cf. Narciso Hergueta. *Op. cit.*, p. 41 : Arias Montano écrit au secrétaire Zayas le 9 octobre 1570 : « Su Magestad ganará la tercera parte mandando imprimir à Plantino los Breviarios y Misales y no à Roma y Venecia, donde se hacen impresiones intolerables. » — Cf. aussi la lettre à Arias Montano du 5 octobre 1571 ; et la missive d'Arias Montano au Roi, datée de décembre 1571 : « y con los Breviarios enviaré más misales, mudado el canto según el uso español. »

et le Pape Grégoire XIII (1). Le musicien Infantas — dont nous aurons à nous occuper à propos de l'Ecole Andalouse — ne ménagea ni son temps ni sa peine. Après avoir lui-même découvert le danger et l'avoir signalé à son roi, il n'eut de cesse qu'il n'eût obtenu, au cours de fréquentes entrevues avec les cardinaux et avec le Pape lui-même, ce qu'il demandait. Certes, il n'eut pas à compter avec l'opposition de Palestrina, car il est permis de supposer que l'artiste italien ne devait avoir qu'un plaisir très relatif à se mesurer avec toutes les difficultés du travail dont il était chargé. Quoi qu'il en soit, le remuant Infantas obtint que le Pape relevât Pierluigui de ses obligations.

Cependant, par un juste retour des choses de finances, l'affaire du Graduel ne se termina pas là. Les imprimeurs de « l'imprimerie nouvelle de Sa Sainteté » prostestèrent hautement, et prétendirent ne pas vouloir perdre un si beau commerce. M. Dejob (2) reproduit une lettre d'Infantas qui dénonce les manèges de ces hommes d'argent, et révèle le caractère tout entier du musicien espagnol. Cette lettre, dit M. Mitjana (3) « fut certainement écrite à Rome, et quoique la date ne soit pas indiquée, il n'est pas très difficile de la déterminer. Elle ne peut être antérieure à 1579, ni postérieure à 1582. Les négociations avec Philippe II et l'intervention de l'Ambassadeur d'Espagne la précédèrent puisque l'on y fait clairement allusion ; et quant à la limite extrême, elle se place avant la publication du *Directorium Chori Basilicæ Vaticanæ* de Guidetti [Rome, Rob. Granjon, 1582], car bien que ce

(1) M. Mitjana en ses *Estudios* de la Revista Musical de Bilbao (nos 9 et 10 de 1910) crut avoir « découvert » au Vatican ces précieux messages. Mais ils avaient été déjà publiés par deux fois. D'abord, par Narciso Hergueta. *Notas diplomáticas*, etc... Rev. de Archivos, t. XIII, 1905, p. 39 sq. ; puis par Santa-Maria. *Algunos documentos acerca del canto gregoriano*. Rev. de Archivos, t. XVI, 1907, p. 288 sq. — De toutes façons, le texte de M. Mitjana est établi plus scientifiquement.

(2) Cf. *De l'influence du Concile de Trente*, etc... p. 255. [L'original se trouve à la Bibl. Vatic. Cód. Reg., 2020, p. 394.]

(3) *Loc. cit.*, p. 226. — Giovanni Guidetti, né à Bologne en 1532 et mort à Rome le 30 novembre 1592, fut un des disciples préférés de Palestrina.

dernier ouvrage soit de caractère privé et ne ressemble en rien à la correction des mélodies grégoriennes, il est certain que Infantas n'aurait pas manqué d'en faire mention dans son rapport au Pape, d'autant plus que Guidetti [disciple de Palestrina] avait écrit son œuvre d'après un plan assez logique, mais cependant distinct de celui que soutenait le musicien espagnol. Il est donc évident que Infantas n'aurait pas laissé de s'appuyer sur ce document précieux qui pouvait lui servir pour combattre les prétentions exagérées des partisans de la révision ».

Il résulte de l'épître d'Infantas que Palestrina lui-même, après réflexion, s'était convaincu de l'inutilité de la révision, et que ce changement d'opinion était dû à l'énergique campagne de l'artiste andalou. Au-dessus des intérêts de Philippe II et des « imprimeurs de Sa Sainteté » plane donc le noble idéal d'art et de religion que le désintéressé Infantas invoque pour confondre les « vendeurs du temple » à la manière de Cimello. Il est intéressant de constater que c'est un Espagnol qui, du sein de la corruption romaine, fait entendre la voix grave et ardente de l'artiste illuminé. Quelle influence devait être la sienne, quand un Pape se rangea à son avis, et quand le souverain de tant de vastes domaines s'en remettait à ses conseils ! Nous pouvons supposer à la fois ce que le triomphe d'Infantas put faire gagner au trésor du Roi Très Catholique, et ce que la cause de la musique sacrée eût pu perdre sous un pontife moins raisonnable et moins prudent.

L'importante affaire de la Révision du graduel Romain est donc éclaircie. La personnalité de Palestrina n'est pas atteinte par l'humiliation d'un Cimello. Qui douterait que l'auteur de la *Messe du Pape Marcel* n'ait réprouvé les agissements de ses tristes émules ? Le *Directorium* de son disciple Guidetti qui vint clore la dispute d'une façon honorable, malgré ses nombreux défauts, n'est-il pas une preuve que la correction de Palestrina, si elle eût paru, ne se serait guère éloignée de la version admise par l'exigeant

Infantas? Et le rapport de l'Espagnol à Grégoire XIII n'indique-t-il pas en outre que des relations au moins cordiales, et motivées par une égale manière de voir, existaient entre le vigilant Cordobais et le « Reverendo Maestro di Cappella » de Sa Sainteté ?

Telle fut l'œuvre d'un Espagnol et telle fut aussi l'œuvre du monarque dont nous allons bientôt juger le goût musical (1). Par ainsi, le chant grégorien que n'avait pu sauver d'une décadence complète le trop conservateur Concile de Trente, fut préservé de la plaie toujours ouverte d'une vulgarisation commerciale. Si les Cimellos n'avaient échoué dans leur entreprise, c'en était fait à tout jamais de la liturgie sacrée. Que fussent devenues les vieilles mélodies traditionnelles après leur adaptation aux besoins de la virtuosité profane ? La quantité prosodique, le rythme de déclamation qui seuls constituent l'originalité si spéciale du « *melos* » grégorien devaient disparaître sous la forme exclusivement musicale des exercices fugués. Le sens perdu des modes antiques, et la transformation des rythmes eussent compromis à tout jamais le précieux héritage dont l'Église peut si justement s'enorgueillir.

Certes, la nécessité d'une édition plus parfaite que celle de Guidetti se faisait sentir dès le XVIe siècle. Bien des influences, en effet, avaient enlevé peu à peu au texte primitif ses fraîches couleurs : le retour des Croisés qui avaient pris goût à la musique orientale, essentiellement polyphonique ; la translation des Papes à Avignon et l'abandon des traditions romaines ; l'apparition de la Renaissance et de ses formes profanes ; enfin la Réforme protestante, tels sont les quatre grands faits dont se ressentit l'ancienne liturgie grégorienne (2). Une révision s'imposait, qui ne devait aboutir que de nos jours, avec l'*Édition vaticane* ordonnée par le *Motu proprio* du

(1) Cf. le chapitre suivant. Le Milieu Espagnol.

(2) Cf. Miquel Rué. *Cooperació a la Edició Vaticana dels llibres de cant litúrgich.* Rev. Musical Catalana. Any I, Sept., Nov., Déc. 1904 — et Ann. II, Janer. 1905, *passim.*

25 avril 1904. Quoi qu'il en soit, les érudits doivent savoir gré aux Espagnols de n'avoir pas permis que dès le XVI[e] siècle, cette Révision ne soit devenue tout à fait impossible. L'énergie d'un Infantas, secondée par la puissance d'un Philippe II, valut à l'Église catholique de conserver des livres liturgiques qu'une Révision du Graduel, autorisée par le Pape, eût sans doute fait disparaître (1). Et c'est que l'Espagne n'avait pu connaître d'autre hétérodoxie musicale que la monodie tolédane, eugénienne ou visigothique (2). Elle n'avait souffert ni du retour des Croisés, ni de la translation des Papes à Avignon, ni de la Renaissance, ni enfin du Protestantisme qui devait trouver plus tard, en Allemagne, son Luther musicien dans la personne du célèbre J.-S. Bach (3). La sincérité et l'indignation d'un Infantas ne sauraient donc nous étonner, mais nous nous réjouissons de ce qu'une telle protestation nous soit parvenue par delà les querelles de marchands, qui seules jusqu'ici avaient intéressé les historiens du XVI[e] siècle religieux.

* * *

Nous avons brièvement noté les étapes de l'art sacré au XVI[e] siècle dans les principaux pays d'Europe. Nous l'avons vu naître en Flandre et s'y développer sous le véritable règne de Josquin des Prés. Sans nous attarder au phénomène étrange d'un Orlande de Lassus, nous avons suivi l'évolution de cet art : d'abord en France, où il se pare d'esprit, de grâce et de charme, mais où il se diminue dans la vaine « description » ; puis en Angleterre, où il se dessèche dans la scholastique d'un William Byrd (4) ; en Allemagne, où il s'insinue difficilement,

(1) Cf. Jaume Villanueva. *Viaje literario á las Iglesias de España.*

(2) Cf. chap. VIII. L'Ecole Castillane. (Le Rite Mozarabe).

(3) Cf. A. Pirro. *L'Esthétique de J.-S. Bach.*

(4) Nous ne pensons ici qu'à la musique « religieuse » de ce charmant « madrigalier. »

malgré le tardif Léon Hassler; en Scandinavie où il ne suscite aucun talent original; enfin en Italie où il se transforme par le triomphe définitif de Palestrina sur l'amollissement général de la musique profane. Le rôle de Pierluigi à la Chapelle Sixtine, ainsi que celui que l'histoire lui a prêté dans les décisions du Concile de Trente, et surtout dans la fameuse Révision du Graduel Romain, nous conduisit à un examen plus attentif des faits et des documents. Nous avons pu ainsi rendre à l'Espagne ce qui lui appartenait, et signaler la part prépondérante qu'elle prit dans les affaires religieuses qui passionnèrent la diplomatie de la fin du XVI[e] siècle. Seule de toutes les nations européennes, l'Espagne voulut assurer le maintien des vieilles traditions que des révolutions toutes-puissantes menaçaient d'anéantir. Sa foi, son orthodoxie farouche, ses idées et ses sentiments, aussi bien que ses intérêts, l'obligeaient à prendre cette attitude qui, en se prolongeant, devait l'éloigner de plus en plus du grand mouvement de réforme qui s'emparait du cœur et du cerveau de ses voisines. L'isolement du plus vaste royaume qui fut jamais commençait déjà. L'abîme allait se creuser tous les jours plus profond entre l'Espagne médiévale et l'Europe renaissante, car rien ne divise les pays — ou les consciences — comme la religion.

Cette religion, de plus en plus exaltée, expression la plus élevée de l'âge d'or espagnol qui est aussi l'âge mystique, enfantait une musique telle que nulle part on ne l'entendit. « On donnait alors, j'imagine, écrit M. Barrès (1), dans les églises de Castille, des morceaux écrits pour flatter le délire mélancolique du roi Philippe II... Ils valent pour exprimer le cœur de l'Espagne, aussi bien que les peintures d'un Moralès, d'un Zurbaran. »

Malgré Lassus ou Palestrina, en effet, la musique religieuse du XVI[e] siècle n'avait pas eu, en dehors de l'Espagne, son ascète qui se mortifie et se lamente, son mys-

(1) Cf. *Greco, ou le Secret de Tolède*, pp. 53 et 54.

tique qui soupire d'amour vers Dieu, son artiste imbu des symboles gothiques et qui traduit en un langage ingénuement imagé les transports de l'âme extasiée. Il était donné à l'Espagne, où fleurissent une Thérèse de Jésus et un Jean de la Croix, un Louis de Grenade et un Louis de Léon, de susciter aussi, pour la plus grande gloire de la Musique, un Morales et un Guerrero, un Cómes et un Victoria.

CHAPITRE III

LE MILIEU ESPAGNOL

Le Milieu Espagnol. — Charles-Quint, Philippe II, Philippe III. La Chapelle Royale. — L'ordre des Hiéronymites.

Le chapitre LIII du *Melopeo* de Cerone, auquel il semble que personne n'ait prêté attention, éclaire d'un jour particulier la situation musicale de l'Espagne au XVIe siècle. L'auteur cherche à s'expliquer la prédominance des compositeurs italiens sur les espagnols quant au nombre : « la causa porque ay más professores de música en Italia que en España ». Sans reproduire ici les cinq raisons principales que donne Cerone, nous retiendrons de son étude certaines allégations aussi intéressantes que discutables, mais qu'il importe d'examiner.

Tandis que nous avons pu constater dans presque toute l'Europe (1) la vogue prépondérante de la musique profane, il apparaît, suivant Cerone, qu'en Espagne les princes et les seigneurs « l'abhorrent, la rejettent et l'exi-« lent de leurs maisons, comme chose vile et honteuse, « de sorte que la musique ne semble être inventée que « pour les Ecclésiastiques et les religieux ». De plus, les personnes qui s'y adonnent sont intéressées : ce n'est pas l'art qui les attire, mais « la place de 300 ou de 500 ducats » mise au concours par la libéralité du Roi. Car une fois la provision obtenue, le compositeur ou le chantre

(1) Cf. chapitre précédent.

cessent d'étudier, « croisent leurs mains sur leur poitrine, « observent la plus rigoureuse oisiveté, et mangent leur « prébende en disant : Melior est pugillus cum requie, « quam plena utraque manus cum labore ».

Est-ce à dire qu'il n'y ait point d'exception à ces deux travers espagnols si funestes à l'art musical : l'indifférence et la cupidité ? S'il fallait en croire la propre déclaration d'un théoricien espagnol, célèbre à cette époque, Bermudo (1), nous devrions bien en convenir. Mais Cerone lui-même reconnaît ici qu'il a été un peu loin, et qu'à Madrid, par exemple, on célébrait justement la maison du noble, vertueux et dévôt *Cavallero de Gracia Modenes*, où se donnaient rendez-vous les musiciens afin de s'instruire en commun, comme dans les Académies italiennes. Il convient, ajoute Cerone, d'exalter la bonté et la profonde pitié de ce grand seigneur qui vivait dans le recueillement et l'ascétisme, et abritait, par esprit de renoncement, toute une congrégation de religieux : *los Clericos menores*... Et encore à la cour on répute comme un amateur Mécène : Don Juan de Borja, grand majordome de l'Impératrice Doña Maria de Austria, sœur du roi Philippe II. Mais, répète par plaisanterie Cerone, comme ce « seigneur est seul « musicien de toute la noblesse, nous pouvons affirmer « qu'en Espagne, il n'y a pas d'artistes parmi les Grands : « car, disent les latins : *Una hirundo non facit ver*, et, dit le peuple, *Una rosa no haze primavera*... »

L'auteur du *Melopeo* avait l'esprit trop facile. Il oubliait d'abord le troisième duc del Infantado qui, selon Bar-

(1) Cf. Bermudo. *Declarac. de Instrum. Pról. primero para el piadoso lector :* « ... Bien entiendo, que ha auido, y los ay en nuestra España « hombres excelentíssimos en vihuela, organo, y en todo genero de instru- « mentos, y doctissimos en composición de canto de organo : empero es « tanta la sed y cudicia, y avaricia de algunos : que les pesa si otro sabe « algun primor, y mas si lo veen comunicar. Hablo en cosas juzgadas y « vistas muy de cerca. Lo que Dios por su misericordia y clemencia les « dió, antes se quieren yr al infierno con todo ello que comunicarlo en « parte á los que pueden seruir á Dios, dador de todos los bienes. De « adonde procede, que auiendo en nuestra España tan grandes ingenios, « tan delicados juyzios, tan inuentiuos entendimientos : esten todas las « artes quasi muertas... »

bieri (1), « tenait chapelle de musique à Guadalajara, « comme le prouve un livre du début du XVI° siècle, intitulé « *Notice sur les usages de la maison de Don Diego Hurtado* « *de Mendoza, tercer Duque del Infantado*, et dans lequel « on voit qu'il avait des chanteurs, des *menistriles*, un « orgue et d'autres instruments de musique concernant « l'office divin... et que tous les jours de fête, on chantait « une messe en musique figurée... »

Il oubliait aussi le fameux duc de Calabre, Don Fernando de Aragon (2), qui vécut à Valence en qualité de vice-roi « extrêmement chéri de tous » (3), et qui célébrait quotidiennement, en sa chapelle, l'office divin, avec la plus grande solennité, car « il avait des chapelains « ordinaires, et pour les grandes fêtes, un évêque qui « disait la *Missa de Pontifical*. Il avait réuni la meilleure « chapelle de musiciens (tant de voix naturelles que de « toutes sortes d'instruments) qu'il y eût en Espagne (4). « Et je ne sais s'il y en eut jamais depuis, quant au « nombre, à l'habileté et à la qualité des voix, parce que « tout ce qu'il y avait de bon en ces Royaumes s'y donnait « rendez-vous et servait le prince avec enthousiasme (5) » sous la direction de l'abbé Pastrana. Il oubliait encore l'illustre dame chantée par Lope et Espinel, Isabel

(1) Cf. Barbieri. *Canc. musical.* Pról.

(2) Né à Andrie, en Apulie, l'an 1488.

(3) Ce duc de Calabre était fort cultivé. Sa bibliothèque contient des Codices latins des plus rares ainsi que des traductions d'auteurs arabes ou juifs. Il était aussi versé dans les lettres classiques que dans la scholastique. Cf. *Bibl. del Duque de Calabria*, por D. Manuel Repullés. *Rev. de Arch.*, t. V, 1875, pp. 9 | 52 | 68 | 87 | 103 | . Les livres proviennent du monastère de S. Miguel de los Reyes de Valencia et sont conservés dans la Bibl. univ. de Valence.

(4) Cf. *Rev. de Arch.*, t. I, 1871, p. 187, sq. = Instrumentos músicos del Duque de Calabria, D. Fernando de Aragon, de la Casa real de Nápoles, donados por él al Monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia) en 1550. V. *Cód del Arch. Hist. Nac.* fundacion é inventario de dicho monasterio. — On cite six « timpanos ó atambores » variés, trois orgues, deux « vihuelas », et un jeu de cinq « vihuelas » dont deux grandes et trois moyennes; enfin deux luths.

(5) Cf. Fr. José de Sigüenza. *Hist. de la Ord. de S. Jerón*, 2° Part. Lib. I, cap. XXXII.

Coello (1), qui, à l'âge de dix-sept ans, émerveillait la cour par son talent de musicienne « de tecla, arpa, vihuela de arco, citara y otros instrumentos (2). »

Enfin Cerone ne prévoyait point qu'il nous serait conservé des *tonadas*, des chansons et d'autres pièces intéressantes, composées par d'illustres seigneurs : Barbieri nous a transcrit une *tonada* du duc de Gandie, de ce D. Fr. de Borja (3) dont nous aurons plus tard à nous occuper à propos de l'école valencienne ; il a retrouvé une *cancion* du marquis de Cabrera à sainte Thérèse (1622) et une *tonada* de D. Alejandro Giron y Pacheco à saint Jean-Baptiste, dont il admire avec raison le goût harmonique et l'élégance mélodique, ainsi que le caractère espagnol (4).

Quant à l'accusation de cupidité, portée contre les musiciens « arrivés », Cerone la maintient en général, prêt à accorder cependant qu'il y eut et qu'il y a encore des maîtres désintéressés, studieux et diligents, qui méritent « á boca llena » le nom de musiciens « parfaits et inimitables ».

Il ressort de l'analyse de Cerone trois faits importants : d'abord, la musique religieuse pouvait seule se développer en Espagne ; ensuite les rois accordaient de larges subventions aux musiciens d'église ; enfin, en dépit de l'indolence générale, on trouvait encore quelques « maestros » consciencieux et inspirés. Nous essaierons de vérifier ces principales assertions de l'encyclopédiste italien.

(1) Cf. Pedrell. *Dicc. de biogr. y de bibliogr. de mús. esp.* Cite Baena en ses Hijos de Madrid.

(2) Cf. le bachelier Pérez de Moya, cité par Pedrell, *loc. cit.* — Cf. aussi : Karl Krebs. *Die Privat Kapellen des Herzogs von Alba*, fasc. 16 p. avec musique. Madrid, 1891.

(3) Ce Fr. de Borja (1510-1572) est celui qui « évangélise la Biscaye, la « Castille et contribue surtout à réchauffer la piété de la Cour d'Espagne, « avant de devenir général des Jésuites ». (A. Dufourcq. *L'Avenir du Christianisme*, p. 668.) Bien d'autres œuvres du Jésuite, découvertes depuis, attireront notre attention au chap. de l'Ecole Valencienne.

(4) Cf. Barbieri dans Parada y Barreto. *Dicc. hist. y biogr. de la Música.* Estado musical de España en el siglo XVI.

Il nous paraît inutile d'insister sur la mentalité exclusivement religieuse du peuple espagnol au XVIe siècle. Le succès de la politique religieuse fut complet, dit M. Altamira, grâce surtout « à l'action combinée des rois et de l'Inquisition (1) ». Le point de vue religieux fut pour ainsi dire le seul où se placèrent les agents de cette « unité espagnole » si vantée, qui devait aboutir à l'isolement d'une triste décadence. L'horreur de l' « infidèle » devenait une habitude générale de l'esprit.

Nous avons vu comment le mysticisme sentimental des Espagnols se communiquait à leurs conceptions scientifiques du monde, et nous nous proposons de préciser par l'étude des théoriciens de la musique notre connaissance de cette sorte de « gothisme » espagnol qui, au XVIe siècle, s'oppose à la jeune Renaissance italienne. D'autre part, le Concile de Trente vient ratifier le pacte moral qui lie le roi d'Espagne au Souverain Pontife, et la musique espagnole est la seule qui ne s'émancipe pas du joug imposé par Rome. L'orthodoxie veut une musique purement religieuse pour le peuple, comme elle exige de ce même peuple un sang pur de tout contact avec le juif, le maure ou l'hérétique. Elle la veut telle jusque sur les tréteaux où la musique ne s'éloigne guère des formes polyphoniques courantes. Elle impose enfin dans les Universités un enseignement musical qui lui convient.

L'esthétique musicale dont nous avons indiqué l'importance traditionnelle en Espagne pendant tout le moyen âge, fut particulièrement honorée dans les *aulas* universitaires. Parmi tant de traités spéciaux que nous devrons examiner, les *Officios* et les *Etimologías* d'Isidore, la *Retórica* de Lull, le *Vérgel de Príncipes* de Ruy Sánchez de Arévalo, et la *Visión Delectable* du Bachelier de la Torre, nous montrent jusqu'au XVIe siècle quelle conception élevée l'on s'était formée de la musique. Sans doute, la place de cet art dans le *quadrivium* était commandée par son

(1) Cf. Altamira. *Hist. de Esp.*, t. III, p. 397.

importance cultuelle plutôt que par son caractère mathématique mis en cause par M. Menéndez y Pelayo (1) : et par là s'explique en partie la prédominance en Espagne du genre religieux. Quoi qu'il en soit, cette haute estime où l'on tenait la musique, augmentait chez les théoriciens ou les compositeurs l'amour-propre, l'orgueil de leur art; elle les intéressait au mouvement philosophique et les faisait participer à son évolution. Ils considéraient avec Isidore (à la suite de Boèce, et par conséquent de Pythagore) qu'il n'est pas de véritable sagesse sans la musique; ils se pénétraient du profond harmonisme de la doctrine de Lull ; ils acceptaient la théorie aristotélicienne de la purification des passions que Ruy Sánchez appliquait à la musique ; enfin ils s'initiaient à la mathématique des sons telle que l'entendait l'encyclopédiste médiéval A. de la Torre. Au seuil du XVIe siècle, les musiciens étaient entraînés sur la pente de la spéculation minutieuse et des discussions métaphysiques. C'est alors que les chanteurs, les organistes, les maîtres de chapelle intervinrent par la publication opportune de livres ou brochures pratiques (2) qui, conjurant le péril, allaient susciter une pléiade de musiciens avertis de toutes les ressources de l'art, et qui ne devraient rien aux théoriciens du Nord : flamands ou français (3). Nous dirons plus : ce fut l'Espagne qui, par la théorie du *temperamento* exposée dans le *De Musica Tractatus* (1842) de Ramos de Pareja, exerça au dehors, et en Italie principalement, une influence profonde (4) ; et nous ne saurions oublier qu'elle envahit la « Sixtine » de ses maîtres et de ses chanteurs (5).

Dans ces conditions, débarrassés de toutes les exagéra-

(1) *Ideas Estét.*, t. III, p. 158.

(2) Cf. la longue liste donnée par M. Menéndez y Pelayo. *Ideas Estét.*, . IV, p. 165 sq. ; et notre chap. V.

(3) Nous reviendrons au chap. V sur cette formation nationale des musiciens espagnols.

(4) « Miró con ojos filosóficos la música », dit le P. Andrés (*Dell'origine, etc.*).

(5) Cf. chap. II.

tions d'école dont souffrirent tant les étrangers, s'intéressant cependant au mouvement des idées religieuses et philosophiques, les musiciens d'Espagne devaient nécessairement chercher en leur art cette expression qui tenait à leur nature même et d'autre part, l'appliquer aux sujets qui passionnaient davantage leur époque. Or c'est à la religion exaltée, ou bien même au mysticisme transcendental qu'inclinait l'Espagne du XVIe siècle. « La grande « affaire, dit encore M. Altamira (1), était d'assurer le salut « de l'âme. » Comme au seul refuge contre l'agitation morale que provoquaient la discussion et la rénovation des croyances ; contre la Philosophie, la Réforme et aussi les exigences de plus en plus impérieuses de l'orthodoxie, les âmes s'enchantaient de cette doctrine de l'amour divin prêchée naguère par le Docteur Illuminé. Elles y trouvaient l'extase, la plénitude de passion, la vie heureuse et libre (2). Toute la force sentimentale que la discipline orthodoxe oppressait en elles devait, par un retour inévitable, se chercher elle-même, et, née du catholicisme le plus sévère, trouver en lui la satisfaction de son ardeur.

L'art devint donc mystique comme la foi qui l'enfantait et le culte qu'il figurait. On a pu disserter à cet égard sur la peinture, la sculpture ou l'architecture espagnoles (3) : mais la musique, par sa situation prépondérante, par sa place dans le *quadrivium*, par la supériorité de ses moyens d'action, dépasse les autres arts et atteint son apogée expressive.

Au demeurant, tout la favorisait : les princes qui occupèrent le trône d'Espagne pendant le XVIe siècle, étaient musiciens de mérite, jaloux — comme nous l'allons montrer — de donner à leur royaume les plus belles « cha-

(1) Cf. *Hist. de Esp.*, t. III, p. 399.

(2) Cf. Rousselot. *Les Mystiques Esp.* Introd.; et Morel-Fatio. *Une mondaine contemplative au XVIe siècle. Catalina de Mendoza.* Bull. Hisp. t. IX, 1907, n° 2, p. 131 sq. — *Les Lectures de Sainte Thérèse.* Bull. Hisp., t. X, 1908, n° 1, p. 17 sq.

(3) Cf. Rousselot. *Op. cit. Resultados del Misticismo español.*

pelles » d'Europe (1). Avant eux, le cardinal de Mendoza (2) applaudissait aux progrès rapides du chant figuré (3), et Cisneros dotait l'Université d'Alcalà, ouverte au mois d'août 1508, d'une chaire de musique inaugurée par les cours de Pedro Ciruelo (4). Quant au clergé lui-même, lassé de la confusion où se trouvait le plain-chant, et des altérations qui menaçaient de le rendre méconnaissable (5), il aspirait à l'établissement du chant figuré (6). Mais cette

(1) Ils obéissaient en cela, semble-t-il, aux préceptes des anciens théoriciens, détenteurs des doctrines du moyen âge : D. Ruy Sánchez de Arévalo, par exemple, dans l'introduction de son *Vérgel de Principes* (1454-6) ms. dédié à Enrique IV, écrit : « La quinta excellencia deste noble arte « honesto exercicio consiste en quanto dispone é enderesza á los omes « non solamente à virtudes morales, más aún los enderesza é dispone á « virtudes politicas que es saber bien regir é gobernar; é por tanto este « virtuoso exercicio musical es muy conveniente à los inclitos Reyes é « Principes, ca los dispone é enderesza é ayuda á bien politizar que es á « bien regir é gobernar su república ; é la razón es porque la armonía « musical no es salvo una figura é ymagen é una regla para saber bien é « virtuosamente regir é administrar á todo reyno é provincia en esta « manera. » — Mariana dira de même : « ... En el canto pueden aprender « los Príncipes cuán fuerte es la influencia de las leyes, cuán útil el órden « en la vida, cuán suave y dulce la moderación del ánimo. ... no solo ha « de cultivar el rey la música para distraer él ánimo, templar la violencia « de su carácter y armonizar sus afectos, sino tambien para que con la « música comprenda que el estado feliz de una república consiste en la « moderaciòn y la debida proporción y acuerdo de sus partes. » *De Rege*, cap. VII, p. 309, § 3, t. II (XXI).

(2) Cf. Vallejo. *Memor. y Disert.* ms. Disert V : sobre la música.

(3) Le peuple, comme nous le verrons au chap. VI, s'était pris d'affection pour le Canto de órgano (chant figuré), qu'il entendait quotidiennement dans les chansons et au théâtre. Ce progrès artistique ne diminuait en rien, par ailleurs, son goût prononcé pour les obscénités et les spectacles sots ou immoraux : « Le même public éclatait de rire aux plaisanteries « grossières et s'agenouillait quand il entendait résonner la clochette qui « annonçait dans la rue le passage du Saint-Sacrement. » Dejob. *De l'Influence du Concile de Trente*, p. 208. — Cf. aussi Altamira. *Hist. de Esp.*, t. III, p. 399.

(4) Cf. chap. V.

(5) Cf. el racionero D. Martin Gómez de Herrera (*Defensa del Canto eccl.* caj. IV. cap. 29, nº 32) : « Es cierto que de la música y cantollano que « S. Gregorio compuso. solas tres terminaciones de salmos se usan hoy, y « las demás se han ingerido en la iglesia por abuso que en la música se « ha introducido. »

(6) Le *Canto eugeniano* ne put qu'assurer la conservation du plain-chant ; mais par le mystère qui l'entourait, il prêtait à toutes les conjectures et ne servit point de norme pour la reconstitution du plain-chant. Cf. Vallejo. *Loc. cit.*

transformation du répertoire des chapelles ne se fit pas sans de grosses difficultés : disputes de chanteurs prébendiers (racioneros) avec le chapitre (1) ; objections incessantes de quelques « conservateurs » ; rapports présentés contre « tous les musiciens » par des esprits hargneux (2) ; luttes de partis (3) ; enfin les abus qui se commettaient à l'étranger dans les compositions d'église et qui appelèrent l'attention du Concile de Trente en sa vingt-deuxième session (4) c'était plus qu'il n'en fallait pour étouffer la révolution jeune encore, mais si belle, qui s'était opérée dans la musique religieuse. Grâce à ses rois, l'Espagne sut triompher de tant d'obstacles, et favoriser l'essor de la polyphonie, comme elle avait su conserver la tradition du plain-chant...

Il semble en effet que les souverains d'Espagne aient eu de particulières dispositions pour la musique. Avant le XVI[e] siècle, nombreux sont les exemples que nous pouvons citer de princes soucieux d'un noble cérémonial musical, d'une organisation parfaite des chapelles royales, ou même d'une forte culture personnelle.

Dans un manuscrit de l'Escurial, qui relate le couronnement d'Alphonse VIII (5), on assiste à une fête musicale typique. Les rois choisissent eux-mêmes les hymnes qui seront chantés : « ... et despues que el rey ꝛ la reyna estu-
« vieren en el balcon en sus entrados, los cantores comen-
« çen el offioio de la missa muy ordenada miētre q́ tal es.
« officiù. Estatuit ei dominus testamentum pacis, etc... Et
« digan Kyrios que les q́sierē. Et digā el que dixiere la

(1) Cf. Vallejo. *Loc. cit.* Discussions de Tolède et sentence du 29 mai 1509.

(2) Cf. Rapport d'Arias de Balboa. (Nicolas Antonio. Bibl. nova, fol. 132).

(3) Cf. Sandoval (De ofic. canon., fol. 198). Ortiz (Descript. Templi Tolet. cap. VIII) cités par Vallejo. *Loc. cit.*

(4) Cf. chap. II.

(5) Escorial. Bibl, ms. iij. § 3. *Este códice es copia del original* escrito por Ramon opo de Osma luego azbpo de Toledo para la consagración de Alfonso VIII, fol. 9 | 13 | 26b[a] | et 29. Les fragments de musique sont notés, mais sans portées.

« missa. Glía ī excelsis deo. oraciō (fol. 26 b^a ». Puis ils entendent un concert de « vihuela », de « panderetas » et de « cymbalum » accompagnant — comme en témoignent les merveilleuses vignettes 18 et 19 du manuscrit — un chœur de gracieuses « donzelles » de la cour : « Et des-« pues que fuere dicha la gloria ⁊ excelssis des. ⁊ los « Kyrios. ⁊ la oraçion. ⁊ la pistola. ⁊ la allelluya. vengan « donçellas que sepan biē cantar. ⁊ canten una cantiga. « ⁊ fagan sus trebeios... » (fol. 29).

Si nous passons à Alphonse X le Savant, nous nous trouvons en présence d'un compositeur d'une veine mélodique féconde, s'il nous est permis d'en juger par les célèbres « Cantigas » dont il écrivit certainement un grand nombre, surtout parmi les cent premières qui forment la partie sérieuse des chansonniers (1).

Les princes d'Aragon : Alphonse II le Chaste, Pierre IV le Cérémonieux, Jean Ier le Chasseur et Alphonse V le Savant s'entourent d'artistes chrétiens ou maures, français, flamands ou germains (2). Jean II et Henri IV de Castille excitent les murmures du peuple par leurs prodigalités envers l'art lyrique (3) ; enfin les Rois Catholiques, et en particulier la reine Isabelle, donnent à la musique une impulsion nouvelle. Isabelle constitue une chapelle de plus de quarante chanteurs (4). « Dans la Lista de los oficiales « de la casa de la Reina Católica Doña Isabel (1493), dans « le Libro de la Cámara, et en d'autres écrits de l'époque, « dit M. Altamira (5), on mentionne ce que l'on pourrait « appeler d'une part « banda » militaire et orchestre, « d'autre part la chapelle du palais. Dans la première qui

(1) Cf. H. Collet et L. Villalba, *Contribution à l'Etude des Cantigas d'Alphonse le Savant*. Bull. Hisp., t. XIII, n° 3, p. 270 sq.

(2) Cf. Pedrell. *Dic. de biogr. y de bibliogr. esp.* — Cf. aussi Pedrell, *Juan I de Aragon, compositor de música :* Rev. Est. Univ. Cat. Vol. III, 1909, pp. 21 à 30.

(3) Altamira. *Hist. de Esp.*, t. II, § 538.

(4) Cf. *Archivo de Simancas*. Bernáldez : Hist. de los Reyes Catol., et Gonzal. Fernandez de Oviedo : Libro de la Cámara.

(5) *Hist. de Esp.*, t. II, p. 542.

« figura à la guerre de Grenade, prenaient part des trom-
« pettes, des clairons, des « chirimías », des « sacabuches »,
« des « dulzainas » et des « atabales ». Dans la seconde
« figuraient des orgues, des clavecins, des luths et d'autres
« instruments, avec plus de 40 chanteurs. Le prince Don
« Juan qui était très amateur de l'art et aimait à chanter et
« à jouer, avait à son service toutes sortes de musiciens, et
« dans l'inventaire des objets que Doña Isabel réunit dans
« l'Alcázar de Ségovie (1503), figurent nombre d'instru-
« ments à vent et à corde, des collections de chant figuré
« en latin, espagnol, italien, français et portugais, ainsi
« que des chansonniers et des couplets de Villasandino et
« Alonso de Baena. »

Le « Cedulario del Rey Católico » récemment publié dans le *Bulletin de l'Académie de l'Histoire* (1), nous montre le Roi suivant de très près, au cours des années 1508 et 1509, le « mouvement » des diverses provisions musicales. Il s'inquiète par deux fois des orgues d'Azcoytia, restées sans titulaire (2) ; il songe à satisfaire le fils du Connétable de Castille, Pedro Xuárez de Velasco, candidat à la succession du chantre de l'église de Calahorra, Juan Fernández de Vergara (3) ; enfin il s'occupe sérieusement de donner à son chapelain, Mosen Mudarra, le « bénéfice » de Garui, dans l'archevêché de Tolède, « por lo mucho que « mosen Mudarra nos ha seruido é sirue (4) ».

Ces quelques exemples, que nous ne pourrions multiplier qu'en nous éloignant de notre sujet, sont de bons témoignages du goût des monarques espagnols pour la musique ; goût qui eût pu devenir fatal à l'art national, lors de la venue dans la péninsule de Philippe le Beau, le 28 avril 1506, et, plus tard, du futur Charles-Quint, au milieu d'une cour de nobles et d'artistes flamands. L'historien Van der Straeten en a profité pour insinuer la pré-

(1) T. LIV, p. 373, sq.
(2) *Id.*, p. 384, n° 23. — T. LV, p. 180, n° 266.
(3) *Id.*, t. LV, p. 345, n° 581.
(4) *Id.*, t. LV, p. 370, n° 610, p. 372, n° 619.

pondérance, dans la musique espagnole, de l'élément néerlandais (1). C'est là une grave erreur, et nous préférons le mot de M. Pedrell : « On dirait que le contrepoint flamand « avait, pour fouler les terres espagnoles, laissé là-bas, « sur les bords de l'Escaut, ses formes anguleuses et « ses sévérités de fond... Les compagnons de Philippe « le Beau, comme ceux de Philippe II, modèrent leurs « rigueurs scholastiques sous l'action bienfaisante de « notre soleil... (2). »

L'invasion flamande n'interrompit pas, en effet, la tradition espagnole d' « expressivisme » religieux. Bien au contraire, elle augmente le trésor mystique de l'Espagne des compositions d'un Gombert ou d'un Févin, par exemple, qui s'efforcent manifestement d'oublier leur origine septentrionale. Ce fut « tout profit », pourrait-on dire, ou du moins un stimulant pour les maîtres espagnols, que la présence, pendant tout le XVIe siècle, d'artistes étrangers choisis parmi les meilleurs, et qui leur apportaient, avec la science de Josquin des Prés, l'exemple d'habitudes de travail inconnues de méridionaux enclins à une douce oisiveté.

Les rois, d'ailleurs, les protégeaient. Charles-Quint surtout eut pour eux une prédilection certaine. Élève lui-même, en sa jeunesse, du flamand Van Viven qui lui enseignait l'épinette et l'orgue ; disciple plus tard du fameux Bredemers (1472-1517) surnommé Henri de Namur ; entouré jusqu'à son départ pour l'Espagne de maîtres néerlandais, écoutant jouer leurs compositions par ses sœurs si musiciennes, il devait nécessairement garder de ce contact premier une durable impression. Aussi forme-t-il ses célèbres chapelles de Madrid, Vienne et Bruxelles, de chanteurs flamands. Marino Cavalli le constate en ses *Relazioni :* « Les chanteurs de Charles-« Quint, dit-il, sont au nombre de quarante... Ils forment

(1) Van der Straeten. *Les Musiciens Néerlandais en Espagne.*

(2) Pedrell. *Bull. de la Musiq. Relig.* Año, p. 323.

« une chapelle qui est la plus complète et la meilleure de « la chrétienté (1). Elle a été recrutée aux Pays-Bas, deve- « nus aujourd'hui la source de la musique (Li paesi bassi « que sono oggedi il fonte de la musica). » Et les archives de Simancas qui nous donnent l'état de la maison du monarque lorsqu'il la licencia, au mois de juin 1556, nous offrent une liste de *cantores* aux noms exclusivement flamands. (2)

Nous n'avons pas ici à traiter de Charles-Quint musicien. Le livre curieux de M. Van der Straeten (3) nous présente une série de conjectures qui sont en somme des faits exacts et concluants. Mais cet historien a limité son ouvrage à l'entrée du prince au monastère de Yuste, et c'est précisément à partir de cette époque qu'il nous est indispensable de connaître les goûts de l'empereur et son influence directe sur l'école espagnole. En effet, dès son abdication, Charles-Quint se sépare de sa chapelle néerlandaise, et se plonge dans la vie dévote si bien chantée par les musiciens d'Espagne.

C'est la liste des rémunérations proposées pour les Hiéronymites du couvent de Yuste, qui nous initie aux secrets de cette retraite ; c'est aussi sa correspondance échangée avec la reine Marie, Juan Vázquez de Molina et Martín de Gaztelú ; c'est enfin l'Histoire de Sigüenza et la chronique de Sandoval.

Charles-Quint modifie ses impressions musicales au cours de la vie recueillie qu'il mène à Yuste. La musique religieuse le captive et l'enchante. D'accord avec Fr. Juan de Ortega (4) ou bien Fr. Francisco de Tofiño (5), il désigne les moines qui formeront sa nouvelle chapelle : « On fit « venir du monastère de Saint-Barthélemy de Lupiana

(1) Celle de Madrid.

(2) Relación de los criados que el Emperador nuestro Señor que está en gloria tenía al tiempo que deshizo su casa por el mes de junio de 1556 años. Cf. Gachard. *Retraite et mort de Ch. Q. au monast. de Yuste*, t. II.

(3) Van der Straeten. *Ch. Quint musicien.*

(4) D'ap. Pichot. *Chron. de Ch. Q.*

(5) D'ap. Van der Straeten. *Op. cit.*

« Fr. Antonio de Ávila pour servir d'organiste, ainsi que
« deux ténors, deux contralti, deux basses-tailles, et deux
« dessus, qui furent choisis dans les maisons hiéronymites
« de Valence, de Prado, de Zamora et de Ségovie. Plus
« tard, cette musique fut complétée par la venue à Yuste
« de fray Juan de Villamayor qui y fut appelé du monas-
« tère du Parral de Ségovie pour y être maître de chapelle
« et basse-taille, et par celle d'un nouveau ténor, d'une
« nouvelle basse, d'un nouveau dessus, tirés des couvents
« de Barcelone, de Talavera de la Reyna, d'Estrella, et
« de Saragosse. (1) » La chapelle ainsi constituée, le prince en surveille les exercices qui sont nombreux. Outre la grand'messe du dimanche à plain-chant, il y a la messe particulière de chaque matin, et d'autres offices supplémentaires que l'on célèbre à son caprice. « Quoique nous
« fussions un grand nombre de prêtres, nous étions tous
« occupés à ces messes, écrit un témoin (2), de sorte que
« je ne saurais dire si pendant son règne il a mis plus de
« zèle à diriger ses guerres entreprises pour la cause de la
« foi, qu'il n'en a montré à Yuste à se prosterner devant
« les autels, s'en tenant aux prières parce que ses infirmi-
« tés ne lui permettaient plus de recourir aux armes. »

A force d'entendre ainsi les messes, les hymnes ou les motets interprétés par les moines, Charles-Quint en apprécie la valeur exacte. Il devient un critique à l'oreille exercée et vigilante : il ne permet pas les fausses notes, les dissonances, les voix étrangères. Sandoval rapporte ainsi la déconvenue d'un contralto excellent de Plasencia, lequel, s'étant mis à chanter avec les moines, reçut l'ordre aussi grossier qu'immédiat de quitter le chœur ; le prince avait distingué une voix qui ne lui était pas familière, qui troublait l'ensemble accoutumé, et il n'avait pu la souffrir (3).

(1) Mignet. *Ch. V, son abdicat., sa retraite au monast. de Yuste.*

(2) Cf. ms. du Hiéronymite anonyme, analysé par M. Backhuisen *Retraite de Ch. Q.*, p, 35.

(3) Cf. Sandoval. *Vida y Hechos del emp. C. V.* — Lib. XXXII, § 7

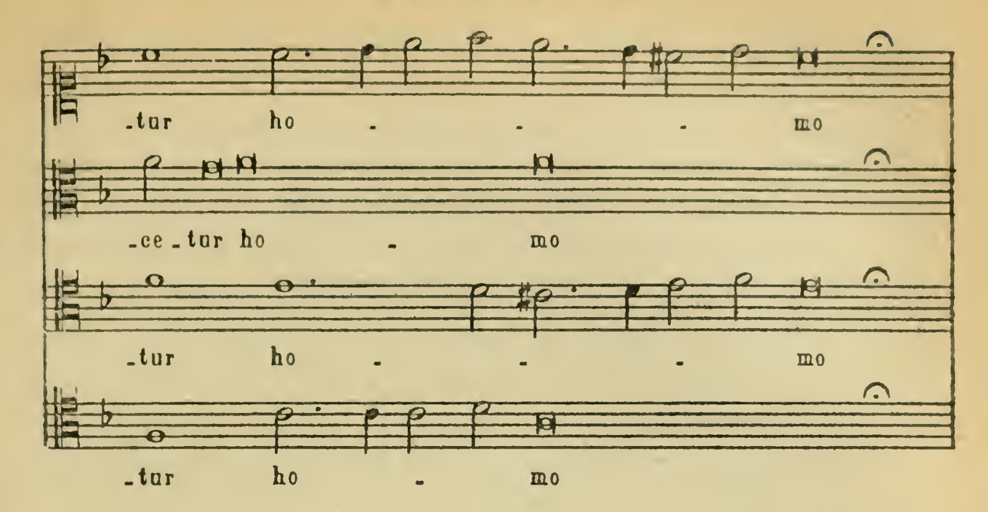
Les plagiats musicaux ne lui échappaient pas davantage, et l'anecdote si connue du maître Guerrero est caractéristique à cet égard. Ce grand artiste espagnol ayant présenté humblement au monarque un livre de motets et de messes, Charles-Quint l'accueillit avec bienveillance, le donna à ses chanteurs, mais, à la fin de l'office, appela son confesseur et, tout en jurant, cita les passages de Guerrero où se décelait l'imitation — inconsciente selon nous — d'autres maëstri. (1) Cette constatation n'entraîna point d'ailleurs la disgrâce de Guerrero, puisque, en 1561, une gratification lui fut allouée, et que, de plus, le curieux motet attribué par Nebra à Charles-Quint fut corrigé — du moins le croit-on — par le compositeur sévillan. Ce motet est, en effet, d'un style remarquable et même audacieux (2). Qu'on nous permette d'en donner la réduction :

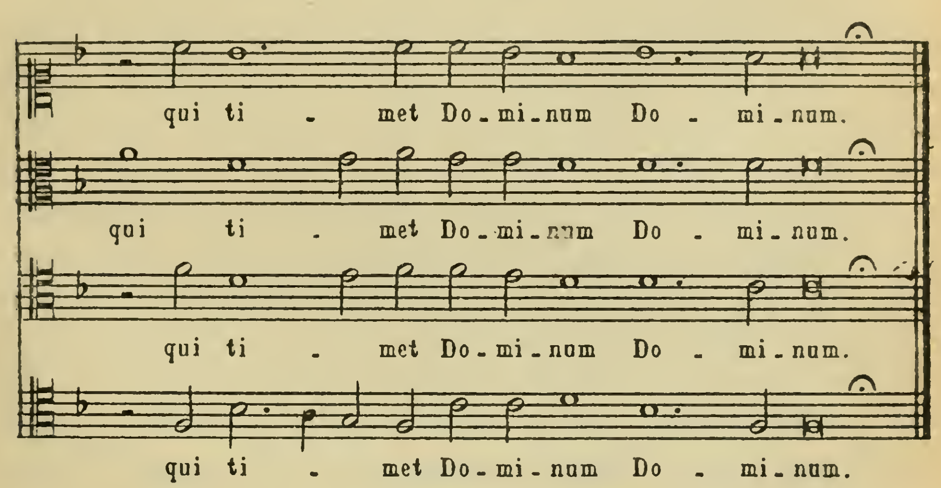


« ...quería que no cantassen seglares entre ellos, que unas visperas vino « un contra-alto de Plasencia muy bueno, y llegóse al facistol con los can- « tores, y cantó con ellos un verso muy bien : pero no tornó á cantar el « segundo, porque luego vino uno de los barberos corriendo y dixo al Prior « que echasse aquel cantor fuera del coro, y assi se le uvo de dezir que cal- « lasse. »

(1) *Ibid.* « ... Presentóle un Maestro de Capilla de Sevilla que yo conocì' « que se dezía Guerrero, un libro de motetes que él avía compuesto, y de « missas, y mandó que cantassen una missa por él, y acabada la missa « embió á llamar al confessor y dixóle : O hideputa, que sotil ladrón es « esse Guerrero, que tal passo de fulano y tal de fulano hurtó : de que que- « daron todos los cantores admirados. que ellos no lo avían entendido hasta que despues lo vieron. »

(2) Cf. accord de $\frac{6}{4}$ sur fin de ho MO et celui de $\frac{7}{+}$ sur MI de Dominum.





Critique impitoyable, compositeur émérite, Charles-Quint était encore un chanteur à la voix bien sonnante. Les Moines l'écoutaient souvent, derrière la porte de son appartement alors qu'il psalmodiait quelque motet connu, ou fredonnait « en consonance avec ceux du chœur » dont il percevait les moindres négligences, malgré la distance et l'épaisseur des murailles (1). Cet amour du chant le poursuivait même la nuit, et son secrétaire Van Male était sans cesse réveillé pour chanter, avec l'auguste

(1) Cf. Sandoval. *Ibid.* «. .. que muchas vezes le escuchavan frayles detrás « de la puerta, que salía de su aposento del altar mayor, y le veyan llevar « el compás, y cantar á consonancia con los que cantavan en coro, y si « alguno se errava, dezía consigo mismo : o hideputa bermejo, que aquel « erró, ó otro nombre semejante... »

mais exigeant malade, de pieux duos ou des versets de l'Évangile (1).

Et quelle importance donne-t-il à la composition de sa bibliothèque musicale ! Comme il a soin de ses *libros de canto*, et comme il s'impatiente lorsque la caisse des partitions, qu'il attend de la Flandre, tarde un peu à le rejoindre !. Le 15 avril 1558, la Reine de Hongrie écrit de Cigalés à Juan Vázquez (2) pour qu'il se dépêche d'envoyer la musique demandée ; le 26 mai, c'est Gaztelú (3) qui la réclame avec instance, de Cuacos, à Juan Vázquez ; le 7 juin, l'empereur lui-même avise Juan Vázquez de livrer la caisse à Quijada auquel il a donné des instructions spéciales ; le 20 juin, Gaztelú réitère ses appels à Juan Vázquez ; enfin le 4 juillet, Gaztelú accuse réception de l'envoi « dont sa Majesté s'est bien réjouie ». Ne dirait-on pas d'une affaire d'État ?

Jusque dans cette étrange « répétition de la mort » que Charles-Quint se donna à Yuste le 30 août 1558, la musique tient la plus grande place : « Il entendait la musique lugubre « qui se chante d'ordinaire aux messes consacrées pour « les morts ; il écoutait attentivement les hymnes, les « antiennes, et les autres prières que les assistants entonnaient d'un ton triste pour demander à Dieu, selon l'usage « de l'Église romaine, le repos éternel de son âme et une « place au séjour des bienheureux. Lui-même se joignait « avec une dévotion touchante aux chants de l'Assemblée, « et implorait la miséricorde du Souverain juge des « hommes (4). »

Cette scène extraordinaire des funérailles, où l'empereur, du cercueil, exhalait avec une ardente piété la plainte des mourants ; les chants nocturnes des psaumes ; le goût marqué du prince pour les hymnes religieux ; son culte

(1) Cf. Van Male. *Lettres sur la Vie intér. de Ch. Q.*, t. I.

(2) Vázquez de Molina, secrétaire d'Etat. Martin de Gaztelú, secrétaire litique. Cf. Pichot. *Op. cit.*, p. 300.

(3) Cf. Gachard. *Op. cit.*, lettre CLIV.

(4) Th. Juste, *Ch. Q. et Marg. d'Autriche*.

pour les livres de musique dévote ; enfin le choix — pour la chapelle retirée de Yuste — des moines Hiéronymites qui étaient, comme nous le verrons tout à l'heure, des ascètes et des mystiques ; tout cela ne prouve-t-il pas chez le monarque omnipotent de son plein gré enseveli dans une nouvelle Thébaïde (1), ce que nous pourrions appeler « un retour mystique », bien explicable, semble-t-il, chez un prince désabusé, et qui, dans sa jeunesse aventureuse, était apparu à l'ambassadeur Contarini comme un « tem-« pérament nerveux, impressionnable, un caractère « mélancolique et porté à la rêverie » ? (2)

Cette disposition au mysticisme était d'ailleurs héréditaire dans la famille impériale, et Philippe II en est un exemple frappant. Le licencié Baltasar Porreño nous donne sur la religion du monarque nombre de détails typiques (3). « Dans la dévotion, dit-il, ce fut un Constan-« tin : dans la prudence un Justinien : dans l'éloquence un « Adrien : dans la clémence un César (4)... » Même en négligeant les commentaires par trop flatteurs du chroniqueur, nous devons bien prendre en considération certains faits : « C'est avec grande humilité et dévotion, écrit-il, « que le roi recevait les lettres que lui écrivait la Sainte « Mère Thérèse de Jésus, dans lesquelles elle avisait Sa

(1) Sa vie de chaque jour, à Yuste, était presqu'exclusivement consacrée aux exercices de piété. Cf. le ms. inédit du « *coronista* » de Ch. Q. D. Juan Paez de Castro (Escorial, III, § 23), Annotac. y Relac. diversas de lo sucedido en europa dende el año de 1510 hasta el de 1559... II, relación del retiram[to] del Emperador á Sant Juste en España. — Après les premiers soins de toilette, « acomodavasse en la cama para rezar, y tardarja casi II horas-estando con dolor leija las devociones. Gujl. Malinço. » A midi « oía missa ». Après le déjeuner il causait avec ses « criados » et son « confessor. » Dans l'après-midi, « Fray Regla leya el psalterio... y Gujl... le leja a S. Bernardo de jnteriore homine, y la vida del Chrjstjano que hizo Constantino... y el Evangelistarjo de Marco Marulo. » Il dînait ensuite, et, à 9 h., s'en allait dormir, ou plutôt prier...

(2) Inutile de dire que dans le cortège des funérailles royales, les chanteurs n'étaient pas oubliés. Cf. A. de Barcia, *Pompa fúnebre del emp. Cárlos V*. Rev. Archivos, t. IX (1903), p. 429 sq.

(3) Dichos y hechos | de el Señor Rey | D. Felipe | segundo | el Prudente | ...

(4) *Id.*, cap. I, p. 3.

« Majesté de certaines choses et lui en demandait d'autres
« pour son ordre, ce que Sa Majesté accordait avec une
« grande libéralité : et poussé par les lettres et l'estime
« qu'il en avait, il fut le protecteur et le père de sa reli-
« gion (1)... — ... Sa religion fut si grande, ainsi que son
« zèle chrétien, que souffrant de la goutte, le duc de Najera
« lui envoya de Valence Pachete Morisco, grand herbo-
« riste, lequel était un homme connu pour les guérisons
« extraordinaires qu'il opérait avec des herbes. Mais le
« roi sut que ce Morisco avait été emprisonné par le Saint
« Office, parce qu'il se prévalait d'un Familier pour cher-
« cher les herbes, et il fut impossible d'obtenir qu'il le vît
« de ses yeux, malgré l'espoir qu'on lui donnait de recou-
« vrer la santé ; et il disait : je ne veux pas la santé par
« d'aussi mauvais moyens (2)... — Il eut le plus grand
« respect du Saint-Sacrement de l'autel. Il accompagna
« toujours la procession de la Fête-Dieu, la tête décou-
« verte, comme « hijo de padre », sans ombrelle (3)... —
« ... Passant par Tarancon, ville de l'évêché de Cuenca,
« un dimanche, un cheval de son carrosse perdit un fer,
« et il envoya demander au curé de la ville la permission
« de le referrer, montrant ainsi sa profonde religion et sa
« foi chrétienne (4)... »

Ces quelques traits, fort curieux, rapportés par Porreño, sont plus instructifs sur le caractère du roi que les considérations alambiquées d'un Van der Hamen, par exemple (5).

Cette passion pour les choses de la religion, le monarque la reporte heureusement sur l'art religieux par excellence, sur la musique sacrée. L'un des premiers actes de son règne a été de recueillir la riche chapelle de son père. Bientôt sa renommée de Mécène des artistes s'établit. Les

(1) *Id.*, cap. v, p. 69.
(2) *Id.*, cap. vi, p. 88.
(3) *Id.*, cap. vi, p. 88.
(4) *Id.*, cap. vi. p. 105.
(5) Van der Hamen. *D. Filipe el Prudente*, fol. 169 B. sq.

musiciens lui dédient leurs œuvres : un des modèles de « dedicatoria » est celle du célèbre Luys Milan — en tête de son livre *El Maestro* — au roi Don Juan de Portugal, mais Philippe II n'a rien à envier au noble auteur de la *Défense de la musique moderne* : Pisador ou Fuenllana, Guerrero ou Victoria, pour ne citer que quelques théoriciens ou compositeurs connus, ont recours « à l'aide et au « pouvoir royaux (1) ». Bien plus, les étrangers font appel à la libéralité du prince espagnol : Palestrina adresse en 1560 et en 1570 au « Roi Catholique et Invincible » ses second et troisième livres de Messes, précédés de dédicaces adulatoires suggérées par le cardinal Pacheco. Nous avons vu en détail (2) que lorsque le pape Grégoire XIII décide, par un bref du 25 décembre 1577, la révision du chant ecclésiastique contenu dans le Graduel Romain, c'est à Philippe II que s'en remettent les « conservateurs ». Le monarque dont l'histoire rappelle le beau rôle au moment du conclave de 1559 (3), déploie au grand Concile le zèle que l'on sait, et que l'on retrouve ensuite dans l'organisation des quatre synodes de Tolède, Séville, Salamanque et Saragosse (4). Quels que soient les motifs qui le font agir, Philippe apparaît bien à son peuple comme le gardien jaloux de la tradition religieuse.

Cette sévérité dans l'orthodoxie, dont la musique bénéficie (5), se traduit encore par l'interdiction des « villancicos » dans les églises d'Espagne, en 1596 (6). Dégagé de toute attache profane, débarrassé des licences de l'élément populaire, sauf de « modifications » sacrilèges, le chant reli-

(1) Cf. Guerrero. *Dedicat. du Canticum Beatæ Mariæ,..* Louvain, 1563.

(2) Cf. chap. II.

(3) Cf. Ric. de Hinojosa : *Felipe II y el Cónclave de* 1559. p. 108.

(4) Porreño. *Op. cit.*, cap. VI. p. 92 — cap. XIV, p. 245 = ...su obedlencia y devoción á la verdad Christiana y silla apostólica.

(5) Philippe II aima la musique sans la pratiquer, au contraire de son fils : Cf. Cabrera de Córdoba = *Felipe II, Rey de Esp..* lib. I, cap. I : « Tuvo... en el oir sutileza tanta que no sabiendo música ni que término de voz tenía (porque jamás cantó) juzgaba en ella advertidamente. »

(6) Cf. Cerone. *Melopeo*, LXVIII.

gieux brillera désormais en Espagne d'une pureté insoupçonnée au dehors.

La même influence — certainement bienfaisante — du roi se fait sentir dans son entourage, et dans les fondations qu'il lui plaît de créer. L'histoire de l'Escurial nous offre ici le thème de curieux développements.

En 1563, pendant la construction du monastère, Philippe II, au cours de ses visites, habite une mauvaise bâtisse provisoire, contiguë au chœur. Or, un soir, il apprend qu'un livre de plain-chant pour l'office divin vient d'arriver, et qu'on l'a placé sans mot dire sur le lutrin : « Il eut, dit alors Sigüenza, une telle envie de le voir, que « les religieux une fois couchés, il se faufila (entró á « gatas) par une fenêtre dans le chœur, tandis que San- « tiago l'éclairait avec une chandelle. Le Prieur, selon sa « coutume, fit sa ronde pour voir si les moines étaient « bien couchés ; et comme il aperçut une lumière dans le « chœur, il entra pour voir qui était là, et y trouva le « Roi qu'il surprit ainsi en flagrant délit. Le Prince sans « doute eut honte, car il lui fallait bien avouer qu'il était « entré par la fenêtre ; petitesse peut-être de la part d'un « si grand Prince, mais à coup sûr indice de curiosité et « de convoitise pieuse et sainte (1). »

Dans le *Libro de Memorias deste Monasterio de St Lorençio el Real* (2), dont le manuscrit porte encore des notes marginales de Sigüenza (3), on peut suivre pas à pas la construction du palais-monastère et son organisation, que le roi surveille de très près. Le 10 août 1571, commence « l'exercice du chœur » (4). La veille, deux choristes étaient venus se joindre aux moines du monastère de N^aS^a de Guadalupe (5). Le jour de Saint-Lorençio,

(1) Sigüenza. *Hist^a del Monast^o del Escorial.*

(2) Ms. de l'Escorial. j. k. 7, mal publié dans la Colecc. de Doc. inéd. para la Hist. de Esp., t. III et VII.

(3) Cf. fol. 198.

(4) Cf. fol. 34.

(5) Cf. fol. 35 sq.

le 10 août 1571, les moines, au nombre de cinquante ou soixante, doivent inaugurer, sur l'ordre du Roi, le service divin diurne et nocturne (1). — Deux ans plus tard, par une lettre écrite du Pardo le 6 juin, Philippe veut profiter de sa fondation ainsi établie, et décrète le transfert à l'Escurial des corps de la Reine Doña Isabel, sa troisième femme, ainsi que du prince Don Carlos. Et le 7 juin, à trois heures de l'après-midi, les pères « chanteurs commencè- « rent à chanter un Répons avec tant de dévotion qu'ils « firent couler les larmes des assistants » (2). Désormais la chapelle de l'Escorial était fondée.

Le 1er janvier 1581, « par mandat de sa Majesté du Roi D. Philippe », le « racionero » de Tolède, D. Joan Rodríguez « natif de Torrijos » vient corriger les livres de chant du chœur et « enlever les mauvais accents » (3). Il demeure un an et demi au monastère et s'acquitte de sa tâche « en perfection ». Les « caxones » de la librairie du chœur sont alors évalués à 4.560 ducats (4). Plus tard, en 1590, le 21 février, Christoval de Ramirez, de Valence, « le meilleur écrivain de livres de chœur qu'il y eût alors en Espagne » (5) vient écrire « les livres du chœur » à la suite d'une sorte de concours qui lui vaut une éclatante victoire. Le roi lui commande de recopier sur du parchemin de Valence les livres dominicaux écrits sur parchemin de Ségovie; il désire avoir 150 livres de chœur (6) à raison d'un « du catchaque peau ». Mais Ramírez meurt, ayant à peine commencé cet énorme travail.

Lorsque le monastère est terminé, on procède à la « Bénédiction du Santissime Sacrement » qui a lieu le vendredi 9 août 1586, « vigile du glorieux martyr saint Lorenzo ». On dit la messe à huit heures du matin, et le

(1) Cf. fol. 35.
(2) Cf. fol. 35.
(3) Cf. fol. 159.
(4) Cf. fol. 186.
(5) Cf. fol. 86.
(6) On lit en marge son dozi^tos y catoxze libros los del choxo.

roi sort ensuite de son appartement, avec toute sa maison, pour se rendre à l'Église. Là sont rassemblés le couvent, le collège et le séminaire, ayant à leur tête le Prieur vêtu de sa chasuble (casulla) et les diacres en dalmatique. Alors commence une merveilleuse procession dans la nef centrale : « Le Prieur porte la « custodia » d'or, et le roi un « des brancards du dais, ainsi que son fils le prince « D. Felipe qui, quoique petit, avait déjà le goût des choses « spirituelles... Le chœur allait (1) chantant les hymnes « du Saint-Sacrement, et, arrivés à la grille principale « de l'église, six chanteurs entonnent le *Te Deum Lau-* « *damus*... Et comme à ces chants répondaient ces orgues « énormes qui retentissaient dans le temple ; comme le « cortège entrait par cette nef principale si claire, si large, « si haute et si belle ; comme la lumière et la splendeur « ardente de l'ostensoir, qui semblait un foyer éclatant, « se réfléchissait dans tous les yeux et transperçait les « âmes ; comme enfin les autels étaient si magnifiquement « parés et si brillants de lumière ainsi que tout le corps « spacieux de l'église, un saisissement profond s'empara « de tous les esprits : il parut qu'on entrait dans la gloire, « et il n'y eut de cœur si dur et si rebelle qui ne fût « attendri et confondu en larmes de douceur spirituelle ; « car on put voir chez tous un sentiment vif, mélange de « respect et d'allégresse qui élevait les cœurs vers les « divines louanges » (2).

Enfin lorsque les reliques sont transférées de « Colonia Agrippina » à l'Escorial, le 12 juin 1598, sous la sur-

(1) Composé exclusivement de moines Hiéronymites, car Philippe II n'en voulut pas d'autres : « no quiso el fundador que huviesse en el coro de su « casa otra musica sino la de los religiosos, que sin salir ni descomponerse « de sus sillas ni perder punto la gravedad que á coro de Gerónimos se « debe, levantassen la voz y el espíritu al Señor con una consonancia llana « que llaman fabordones, y que supliesse la mucha diferencia de organos « y sus mixturas, que tambien son propios instrumentos de iglesia, la que « pudieran hazer ministrils asalariados por evitar todo lo que puede ser « razón de distracción y bullicio. » Sigüenza. *Op. cit.*, lib. IV, Disc. XIII.

(2) Sigüenza. *Ibid.* V. description des orgues et des livres « sans pareils au monde ».

veillance de Fr. Baltasar Delgado et de Fr. Martin de Villanueva, on les reçoit solennellement, et, deux jours après, on les conduit à la chapelle aux accords « des hymnes « sacrés qu'entonnaient cent cinquante moines remplis « d'extase et d'onction célestes (1) ».

Que penser de l'homme qui ordonnait toutes ces magnificences? du prince qui maintenait seul en Europe les vieilles et mystérieuses traditions du chant ecclésiastique ? qui choisissait pour son repos le monastère en gril enfoui dans le chaos de granit et les massifs montagneux de l'Escorial ? qui assurait au culte une splendeur inconnue au dehors ? qui devenait le Mécène des musiciens nationaux et étrangers ? qui voulait enfin, dans sa vie publique et privée, donner l'exemple d'une foi chrétienne aussi profondément humble ? Une âme d'artiste, de poète et d'ascète se révèle en cet énigmatique souverain. Ses tendances au mysticisme, fortifiées par des entretiens avec une sainte Thérèse par exemple, s'accentuèrent avec les jours, et dans les crises si douloureuses de la dernière maladie, le monarque apportait aux pratiques religieuses une ardeur de néophyte (2) dont tout visiteur à la chambre qu'il occupait à l'Escurial reste frappé.

Par un scrupule inexplicable, le Roi qui fit tant pour l'art musical, voulut des funérailles « sans musique, sans bruit et sans pompe (3) ».

Son fils Philippe III fit présager dès son enfance les plus heureuses dispositions pour la musique sacrée. Nous avons déjà noté avec Sigüenza le goût précoce — dû sans doute à l'enseignement de D. García de Loaysa — qu'il manifesta pour les choses spirituelles. Parvenu au pouvoir, ce goût s'affirme et produit ses fruits. Déjà Cerone, après avoir constaté l'indifférence des Espagnols pour l'art

(1) Cf. Quevedo. *Hist. de l'Escorial*, p. 81.

(2) Il communia quatorze fois en cinquante jours.

(3) Cf. Bibl. Nat. Paris. Ms. 60, fol. 9 : *Relat. de la mort et des funér. de Philippe II :* « el entierre sin música, ruido ni pompa, porque asi lo dexó ordenado su Mag[d] . »

musical, avait prédit une transformation prochaine de la Cour de Madrid, en vertu de l'adage : *Tels maîtres, tels vassaux* (1). Il songeait à Philippe III à qui il avait dédié en partie son *Melopeo*. Et, en effet, le nouveau Roi se déclare l'ami des musiciens et favorise leurs efforts. Il connaît lui-même la technique musicale et compose des œuvres religieuses dont il n'est malheureusement resté que le souvenir. A son exemple, les courtisans et les nobles se tournent vers la musique et en adoptent la mode. Nombre d'entre eux s'instruisent suffisamment des règles pour s'essayer à écrire des hymnes de dévotion, le seul genre musical qui pouvait plaire à un Prince aussi justement surnommé le Saint. Ana de Castro Egas, en son éloge fanatique du monarque (2), s'étend complaisamment sur sa chasteté. Porreño, aussi loquace sur Philippe III que sur son père Philippe II (3) nous le représente, mystique, « donnant son âme en amoureuse contemplation », et ascète, se châtiant le corps parfois « avec la discipline de sang » (4). Il n'édifia pas de maison, ajoute le chroniqueur, qui ne « contînt un temple » (5). Ses plus grandes joies étaient les fêtes religieuses comme celle de la Béatification de saint Isidore (6) décidée par le pape Grégoire XV dans la même année qui vit canoniser Ignace, Xavier, Ph. de Néri et Thérèse de Jésus (7). La reconnaissance par le pape Paul V de la « Purísima Concepción » se dut à ses instances (8). Sa foi, vraiment extraor-

(1) Cerone. *El Melopeo*, LIII, III.

(2) Ana de Castro Egas. *Eternidad del Rey D. F. Tercero*. B. N. M. ms. p. 19. V[a] .

(3) Porreño. *Dichos y hechos | del señor Rey | D. Phelipe III | El Bueno.*

(4) Ch. XII, pp. 330 et 331.

(5) *Ibid.*

(6) Cf. Ant. de Leon Pinelo = *Anales de Madrid*, ms. = 1619.

(7) Cf. Lope de Vega : *Relac. de las fiestas de S. Isid.* « La música correspondió conforme á las demas partes. » p. 156.

(8) Cf. Gil Gonzalez Davila : *Teatro de los Grandezas de la Villa de Madrid*... p. 125 : Embaxada al Pontífice Paulo V, año 1618. Et cf. Porreño. *Op. cit.*, p. 328, cap. XII.

dinaire (1) lui inspira de nombreuses dotations aux églises et aux couvents (2), et il continua à l'ordre des Hiéronymites la protection spéciale que son père et son aïeul leur avaient accordée (3). Musicien distingué, avons-nous dit, Philippe les aima surtout pour l'excellente musique qu'ils faisaient, et eut même avec l'un d'eux, Fr. Martín de Villanueva, compositeur, organiste et lettré fort érudit, des relations étroites et suivies jusqu'à la mort du religieux survenue en 1605 (4).

Avant de nous demander quels étaient ces moines qui surent obtenir, avec la confiance des Rois, cette renommée de musiciens incomparables dont ils ont joui auprès de tous les historiens et qui même aujourd'hui leur demeure assurée dans l'imagination populaire (5), il convient de penser à l'importance que pouvait avoir, à côté de la chapelle du palais de plaisance, la chapelle royale installée à la cour madrilègne.

L'organisation de la « Capilla real » fut toujours très complexe. Nul n'a cité jusqu'ici les quatorze volumes manuscrits la concernant, conservés à la Bibliothèque de l' « Ayuntamiento » de Madrid (6). On y peut suivre pas à pas les progrès de cette solide institution. Le règlement y apparaît fort sévère, et le protocole minutieux (7). Le « Maestro » a l'obligation de composer, de faire passer les examens, et lui-même n'obtient sa place qu'après un concours difficile (8). Le personnel a droit à une retraite après

(1) Cf. L. Cabrera de Córdoba. *Relac.* Piedad del Rey. de Madrid 6 de abril 1613.

(2) Cf. Ana de Castro Egas, *id.*, fol. 15 V°, et J. Yañez. *Mem. para la hist. de D. Fel.*, III, p. 160.

(3) Cf. Quevedo. *Op. cit.*, p. 99.

(4) Cf. Sigüenza. *Op. cit.*, IV, cap. I.

(5) Cf. Blasco Ibáñez. *La Catedral.*, p. 111-112.

(6) *Bibl. munic.*, 14 vol. mss. n° 1704 sq. Et. Catalogue of the Mss. in the spanish Language, in the British Museum by P. Gayangos : Cf. III, t. II, section 20, Eg. 1822-1823.

(7) Cf. información hasta año de 1597 sobre el modo de ponex los Bancos de los Capellanes de Honox y de los Cantoxes... t. X, legajo 4°.

(8) Cf. *Ibid.*, leg. 15. *Exemplax de un concuxso á la Plaza de Mxo de Capilla*, n° 3.

vingt-cinq années de service (1). Un copiste, un « marqueur » qui est en même temps professeur de grammaire pour les petits chanteurs, sont attachés à la Chapelle (2). Dans la chapelle, nul ne se couvre, s'il n'est grand d'Espagne, évêque, ambassadeur et chapelain d'honneur « con sobrepellizes » (3). C'est dans la seconde tribune que se tient la musique « donde ay algunos vancos en que se sientan algunos Caualleros Titulos » (4), et dans la première prend place toute la famille royale (5). En 1616, on compte « un maître de chapelle et soixante musiciens payés par le Roi (asalariados par su Mgd), un sous-maître (teniénte de Mrō), deux maîtres de cérémonies, deux organistes et six garçons d'oratoire (seis moços de oratorio) (6). »

D'après un des auteurs anonymes des manuscrits cités touchant la chapelle royale (7), le premier « siège des maî-
» tres fut donné le 21 avril 1581 à Georges Leale, fran-
» çais de nation, l'homme le plus averti de son art que l'on
» ait connu dans ce siècle. Il mourut le 3 septembre 1586.
» Son second, Philippe Rogier, Flamand de nation, lui
» succéda en 1588. A sa mort survenue en 1598, Matheo
» Romero lui succéda... et il eut pour « teniente » Geri
» de Gersen. Ce Romero « servit la place de Maître »
» jusqu'à la fin de l'an 1633, et à sa retraite on nomma, le
» 1er janvier 1634, Carlos Patiño qui eut pour successeur
» Cristoval Galan le 1er février 1680... lequel mourut en
» 1684 : La place resta vacante et la maîtrise fut confiée
» provisoirement à D. Juan de Navas, comme étant le plus
» ancien du chœur. »

(1) Cf. ms. cit. de la *Bibl. Munic.*, M., t. X, leg. 15, n° 1.

(2) Cf. ms. cit. de la *Bibl. Munic.*, t. X, leg. 15, n° 9.

(3) Cf. ms. cit : Cer. y asient. de la Cap. R — fol. 159.

(4) Cf. *Relac. de las cosas más notables de la Corte de España*, hecha en el año de 1616, ms. B. N. P. 384, fol 31. — Cf. *id.* en : *Ceremonias y asientos de la Capella Rl* (Bibl. Nac. Md. T. 188, 7423, fol. 160).

(5) *Ibid.*

(6) Id. *Relac. de las cosas más not...* fol. 29 V° et 30. — Et cf. *El Orden | de assientos de la Capilla Rl* | ... B. N. P. ms. 365.

(7) *Ms. cit.*, t. XII, p. 130.

Bien que notre auteur semble croire que la Chapelle n'existait que depuis 1581, ce qui est incompréhensible, nous devons accepter ses renseignements pour après cette date, dans l'embarras où l'on est de déterminer exactement la liste des maîtres qui se succédèrent au cours du xvie siècle. Cependant nous possédons quelques documents sur l'état de la chapelle impériale en 1536 et en 1556, ainsi que sur les musiciens de la retraite de Yuste.

Dans le manuscrit annoté de la main de Charles-Quint, que l'on conserve à la Bibliothèque Nationale de Madrid (1), nous trouvons la liste des musiciens payés par l'Empereur en 1536 (los que están contados por los arcões en la despensa ordinaria. del empādor). Le maître de chapelle est Adrien (Adriā) Picart, et le maître des enfants est Nicolas Gombert (2). Il y a quinze chanteurs flamands, que Philippe II conservera (3) ; un organiste, un « aposentador » de la chapelle ; un servant ; un souffleur, et neuf « mochachos ».

Lorsque Charles-Quint licencie sa maison, en juin 1556 (4), le nombre des chanteurs a été porté à dix-sept. Leur maître est Nicolas Payen. Les « mochachos » augmentés d'une unité ont à leur tête Adrian Lef. On relève sur la liste : un organiste, un accordeur (templador), un « furiel » de chapelle avec deux « moços », puis deux garçons d'oratoire et un préposé à la « limosna ». Aucun des noms antérieurs ne subsiste sur cette nouvelle « relaçion de los criados ». Dans le personnel instrumental, on remarque dix trompettes, un timbalier (atavalero) et quatre joueurs de « vihuela de arco » parmi lesquels les deux frères Herman (Tomás et Joan).

Par contre, la chapelle de Yuste est composée exclusi-

(1) Cf. en marge : *Orden de la casa de Borgoña, como se siruen los reyes de Spaña*, aora 1536. B. N. M. P. 30 — 3825.

(2) Cf. H. Expert. *Les Maîtres franç. de la Renaiss.* Gombert. — L'au teur dit que Gombert entre à la Cap. Real en 1531 et devient maître en 1543.

(3) Cf. Van der Straeten. *Ch.-Q. musicien.* Bandes instrumentales.

(4) Cf. Gachard. *Retraite et mort de Ch.-Q.*, t. II. D'après les arch. de Simancas.

vement d'Espagnols. Sur la liste des rémunérations proposées pour ces religieux (1), on note les noms d'Estéban de Córdova, de Valence, Juan de Osma du Prado et Sebastián de Alcalá, de Saragosse, ténors ; de Antonio de Naval Peral de Ségovie et Juan de Logroño, « tiples » ; de Pedro de Molina de Ségovie, de Miguel Romero de Saragosse et d'Alvaro Calderón de Zamora, contralti ; de Marco de Cardona de Barcelone, d'Andrés de la Torre en Talavera de la Reina et de Juan de Villamayor de Ségovie contrebasses ; d'Andrés de Sevilla, d'Antonio de Betanzos et de Diego de Velvis, « cantores » ; enfin de l'organiste Antonio de Avila et du sacristain Melchor de Alva. Le maître de chapelle paraît avoir été Juan de Villamayor. Avec un certain Miguel de Torralva dont l'emploi n'est pas très défini, la « capilla » de Yuste compte tout au plus dix-sept membres que l'empereur paye largement (2).

Les dépenses qu'entraînait le service de la chapelle royale étaient considérables, et le budget de la musique religieuse devait sans doute surpasser à la cour d'Espagne celui que les autres maisons royales européennes lui assignaient. Au reste, la Chapelle Royale avait de nombreuses « sœurs » toutes aussi bien dotées et surveillées par le monarque (3), et bien que les documents nous fassent ici défaut, il est permis de supposer que la même activité musicale régnait dans les diverses maîtrises princières du royaume.

Mais les efforts les plus continus sont réalisés par la Chapelle des célèbres Hiéronymites. L'histoire de cet ordre, soutien de la tradition artistique en Espagne, nous a été contée par l'un de ses membres Fr. José de Sigüenza, en un long travail dédié à Philippe III, et continué par un

(1) Cf. Gachard. *Op. cit.*, t. I : Liste des rémunérations proposées pour les religieux. Yuste, 15 octobre 1558.

(2) Le Confesseur, Fr. Juan de Regla, est chargé de distribuer les rémunérations en « ducats ».

(3) Cf. le *Servicio de la Capilla real del Monasterio de Santa Clara de Tordesillas*. Ms. de la B. N. M. annoté, croit-on, par Charles-Quint. Tres hojas. P. V. Foll. 186 34, t. V. nº 40.

autre moine : Fr. de los Santos. Nous y trouvons de courtes monographies de musiciens, du plus haut intérêt (1).

Ces musiciens se répartissent dans plusieurs monastères où ils se distinguent autant par leurs talents que par leurs vertus. A l'abbaye de la Sigla de Tolède, on cite le P. Juan de S. Lorenzo et le P. Fr. Pedro Castellón. Le premier est tout à la fois : basse, maître de chapelle, correcteur, portier et maçon (2). Comme musicien, il possède une fort belle voix, et se montre remarquable lecteur. Dans ses fonctions de « maestro », il désire que « Dieu l'appelle à lui du chœur » où il guérit de toutes ses souffrances physiques qui sont fort grandes... Il est vraiment le Père des Pauvres vers lesquels, ajoute le chroniqueur, il étendait les mains de la même façon qu'à la tête de ses chanteurs il marquait la mesure des hymnes clamés à la gloire de Dieu. — Le second Fr. Pedro Castellón, « naturel de Gandie », fit preuve dès le noviciat des plus nobles vertus et montra « qu'il n'y avait pas moins de consonance en « son esprit et en son âme qu'en son génie de musicien ». Chargé de l'infirmerie de la Collégiale, il s'y fit remarquer par de telles aptitudes, que ses supérieurs l'envoyèrent au « Royal Collège de San Lorenzo » où il serait parvenu à la « Régence des Chaires » si la maladie n'avait interrompu son labeur inlassable. Du moins fut-il commis au « Magisterio de Novicios », à la « Vicaria », et à l'administration des prébendes du monastère. Et en ces divers emplois il donne les plus édifiants exemples de sagesse et d'austérité. Il étudia l'Écriture avec le docte Fr. Carlos de Valencia, ainsi que l'hébreu et le grec ; et il écrivit des livres fort appréciés, parmi lesquels une *Apologie en défense du Doctor Máximo*. Le chroniqueur insiste sur la chasteté de

(1) Cf. Sigüenza, *Hist. del Monast. del Escorial, passim*. — Et P. Gayangos. *Cat. cit.* Classe III, t, III, sect. II. General History of Spain : Add. 28.355 et Eg. 2047.

(2) La basse (contrabajo) Fr. Marco de Cardona, de la Murta de Cardona, servait aussi, à Yuste, à « encañar y aderezar los jardines ».

Fr. Pedro, sur sa patience qui le fit appeler le « Prieur martyr » par le général de l'Ordre lui-même : Fr. Pedro Rosales. Il suppléait avec une habileté consommée soit le maître de chapelle, soit le chanteur principal, soit l'organiste, et il composa de nombreuses messes et motets de haute inspiration, ce qui ne l'empêchait point d'être un Prédicateur admirable. Ce grand religieux mourut des suites d'une chute de mulet à l'âge de soixante-trois ans. Le duc Fr. de Borja assista à son enterrement qui eut lieu à Saint-Miguel de los Reyes à Valence.

Le monastère de Sta Catalina de Talavera compta au xvie siècle deux grands musiciens : En premier lieu, le P. Fr. Francisco de Guadalupe, qui fit ses études au collège de S. Lorenzo et devint rapidement fort instruit en matière d'exégèse, de mathématiques et surtout de musique. Ses hymnes en plain-chant pour les Offices de la Visitation de la Vierge et de l'apôtre saint Jacques étaient justement célèbres. Nommé prieur du couvent, il exerça une influence sensible sur l'Ordre tout entier. Mais l'excès du travail l'épuisa et des accès de goutte aiguë l'achevèrent : il mourut le 6 octobre 1614. — Le Père Fr. Felipe de los Reyes, né à Saucedillo, était doué d'une merveilleuse voix de « tiple. » Ce fut un bon musicien, et ce fut un vrai mystique. Avant matines, ne le trouvait-on pas à genoux dans le chœur, priant, sanglotant ou ravi en extase ? Il avait une préférence marquée pour le mystère de la Nativité, et, le jour de Noël, il ne se possédait plus : se déguisant dans les « villancicos », chantant, dansant, émerveillant tout le monde par une joie presque surnaturelle. On le croyait alors « inspiré de l'Esprit Saint ». Or la mort le surprit justement deux jours avant la fête de Noël d'une année non précisée par notre historien. Le sourire aux lèvres, l'espoir dans les yeux, il partit en murmurant « qu'il allait chanter la Calende et les Matines au Ciel ».

Nous citerons, en terminant, un grand artiste et un Saint du monastère du Parral de Ségovie : Fr. Pedro de Triviño. Il était né dans une bourgade de Ségovie nommée

Madroña, qu'il quitta pour aller étudier la musique avec l'illustre Bernardo Clavijo, dont nous aurons plus tard à nous occuper. Il acquit aux leçons du maître, une science profonde d'organiste. Il se présenta d'abord au concours de l'église d'Avila, n'obtint pas la place, mais se fit remarquer tout près du vainqueur. Fr. Pedro retourna donc à Ségovie, aux côtés de sa mère pauvre et infirme. Lorsque la place d'organiste d'Ampudia devint vacante, il accourut, enleva brillamment le prix, et s'étant fait prêtre, vécut « saintement dix années » en cette nouvelle résidence. A la mort de sa mère, Fr. Pedro prit l'habit de Hiéronymite, le 15 septembre 1625, pour l'édification de toute la communauté. Sacristain du couvent, prêtre prébendier et organiste réputé (1), il ne craignait pas de balayer et recueillir les ordures, d'émêcher les lampes, de nettoyer les cellules, s'estimant heureux d'être ainsi « le valet de chambre de Dieu et de sa Très Sainte Mère » pour laquelle il professait une dévotion attendrie. Sa distraction en de si fatigants travaux était de jouer du clavicorde, et par la douceur de ses accords il entretenait « son âme en de saints désirs ». Les apprentis-musiciens venaient en foule, de toutes parts, lui demander des conseils et une méthode. Les maisons religieuses lui envoyaient des disciples dont il sut faire des maîtres et qui plus tard continuèrent les traditions hiéronymites. Le Supérieur Général l'envoya pendant huit mois comme organiste à Saint-Bartholomé, et il y ravit tous les moines par les accents mystiques de ses improvisations. A son retour, il s'enferma au Parral et n'en sortit plus malgré toutes les sollicitations dont il fut l'objet par la suite. Son amour pour la Vierge le fit sculpteur : il fabriqua ainsi pour la statue de la chapelle une couronne d'argent, et pour l'enfant Jésus une

(1) Fr. delos Santos dit, *op. cit.* : « Hablando deste siervo de Dios, « Pedraza (aquel monstruo de la naturaleza en el tocar de el organo, siendo « racionero en la Iglesia de Segobia) dezía que solo abía dos Organistas « en España que valiessen algo, y que el uno era él y el otro el Religioso « del Parral. »

auréole du même métal... De faible constitution, il ne se ménageait point, et c'est au bout de trois années de souffrances supportées avec une patience exemplaire qu'il expira le jour de l'Annonciation de l'an 1669.

Nous devons borner là l'étude du livre de Sigüenza, car nous risquerions de dépasser l'époque « mystique » qui seule nous intéresse, et qui n'excède pas le premier tiers du XVIIe siècle. Qu'elle nous ait suffi à justifier le mot de M. Blasco Ibáñez et à le développer. Ces Hiéronymites étaient vraiment des artistes et des saints, et s'il nous est difficile de retrouver aujourd'hui leur influence effective, du moins pouvons-nous présumer qu'elle fut grande jusqu'à la corruption de la musique d'Eglise que produisit en Espagne au début du XIXe siècle l'introduction et la vogue de la religiosité théâtrale d'Italie.

CHAPITRE IV

LA MUSIQUE AU THÉATRE

La Musique religieuse populaire : les « cancioneros ». — La Musique religieuse au théâtre. — Les « autos » et les « consuetas ». — La Musique des Fêtes et Solennités publiques.

Nous avons voulu montrer le parallélisme, en Espagne, des évolutions philosophique et musicale, et expliquer ainsi la culture exclusive du genre religieux dans la péninsule, au XVIe siècle. Ces recherches nous ont conduit d'abord à l'étude du « milieu » espagnol, et de ses transformations : le peuple grossier mais ardemment fanatique, le clergé ouvert aux nouveautés musicales et, en général, partisan du chant figuré ; les grands, indifférents pour la plupart a un art trop sérieux, mais s'y résignant par mode de cour ; les rois enfin, enclins au mysticisme et favorisant la musique qu'ils aimaient et pratiquaient. Nous pourrions maintenant aborder l'étude des belles écoles musicales qui fleurirent au XVIe siècle, en déterminer les principes et en préciser les caractères.

Mais auparavant il nous faut au moins signaler cette littérature populaire qui dans les « cantilenas », les « canciones », les « villancicos », etc... préparait le peuple à l'audition d'une musique plus élevée et faisait son éducation, à l'église ou sur la place publique, par les drames ou les mystères, les « autos » ou les fêtes votives.

Des recueils de chansons (cancioneros) tels que celui de Barbieri nous initient à ce genre musical si répandu (1).

(1) Barbieri y insère près de 80 morceaux d'*Encina* (1469-1533).

Nous préférons donc citer un recueil inédit que nous avons pu voir à la Biblioteca Colombina de Séville (1). On y trouve des compositions à trois ou quatre voix (2) de l'aveugle Madrid, de Triana, de Cornayo, de Belmonte, de Hurtado de Xérès, de Fr. de la Torre, de Juanes... Le texte est soit en espagnol, soit enlatin. Les « thèmes » sont parfois d'une forme nettement populaire, comme celui d'un Noël de Cornayo contrepointé à trois voix :

I

Infante nos es nacido
Con toda sabiduría,
á nosotros ofrecido
Para darnos alegra.

II

Señora qual soy venido
Tal me parto de trabajos
Más que farto dolorido
(*Illisible*). . . . .

III

Sino yo, q̄ sin sentido
Me dirán . . . .
Los q̄ mis daños sabrán
. . . .

IV

A tomar humanidad
Y nasció en este día
Sin perder virginidad
Su madre Santamaría.

Nous allons donner, avec la notation moderne, deux exemples typiques du manuscrit, où s'exprime en suaves accords la dévotion confiante et naïve du peuple. L'auteur est Triana :



(1) Titre : *Cantilenas vulgares puestas en música por varios españoles* (don de Fern. Colón, hijo de Cristóbal Cólón) ms. de 107 fol. incompleto sin portada.

(2) Toutes sont à 3 voix, sauf celle à 4 couplets de Triana que nous allons transcrire.



2 Dos buenas mugeres
3 Pujan al parto



Nous ne retrouvons pas les mêmes caractères de simplicité touchante et de foi recueillie dans les morceaux de musique qui accompagnent les « Tonos antiguos » et les « Tonos castellanos » de la Bibliothèque de Medinaceli. Le ton général en est profane comme les sujets traités. Sans doute, les « chansonniers » du xv[e] siècle qui ne contiennent point de musique devaient revêtir des formes mélodiques semblables, mais qui se sont perdues (1). De telles œuvres font pressentir l'évolution érudite des prochains livres de « vihuela ».

La musique populaire religieuse, engendrée probablement par la monodie ecclésiastique, mais transformée au contact de la musique arabe, devait encore s'enrichir des modalités orientales du *mélos* gitane venu de Flandres avec Charles-Quint (2). Salinas en son traité (3) accompagne d'un *quod sic communiter cantatur* plusieurs chansons caractéristiques à cet égard. On ne peut voir qu'en Espagne cette sorte d'extension flexible de l'ancienne ligne neumatique, comme elle apparaissait, déjà souple et déliée, dans l'écriture des « Cantigas » d'Alphonse le Savant, ornée des traditionnels *alfados* ou « climaci » libres. Ces monuments populaires de l'Espagne sont une réponse victorieuse à la thèse ordinairement soutenue sur le genre religieux dans la poésie en langue vulgaire. L'on ne peut

(1) Cf. *Cancionero de la Bibl. Nac. Madrid.* M. 48, et le *Canc. del siglo XV* étudié dans la Rev. de Archivos, t. IV, 1900, pp. 321-390-516. — Cf. aussi les Cancioneros de Fr. de Ocaña, J. Vázquez, Fr. de Velasco, E. de Zafra et les recueils anonymes de Villancicos dans Gallardo : *Ensayo... passim.*

(2) Cf. Roda. Los Instrumentos Músicos y las Danzas. Las canciones (Ilustraciones del Quijote), 1905, p. 47.

(3) *De Musica libri septem* (1577). Lib. VI et VII.

admettre que pour les autres pays d'Europe la définition de P. Aubry, suivant laquelle ce genre religieux « était voué à une stérilité certaine ». (1) En Espagne, en effet, des documents comme ceux que nous venons de citer démontrent l'existence d'une langue musicale d'accent aussi religieux que populaire.

En pouvait-il être autrement chez un peuple aussi instinctif, dans sa religion comme dans son art, qui, aujourd'hui encore, improvise les Saetas sur le passage du « Corpus Christi », et que l'on nous représente, aux fêtes d'autrefois, envahissant les chars de triomphe et chantant d'harmonieux « villancicos » (2) ?

Aussi bien, ce peuple comprenait la musique des drames religieux où son goût naïf du mystère et du symbole l'entraînait. Nous savons par Zabaleta en son *Jour de Fête* le prestige des représentations dramatiques aux yeux des Madrilègnes. Or les drames ou les « autos » mêlaient fort agréablement la musique au dialogue sous l'aspect des « villancicos ». Le peuple était donc préparé dès toujours à l'audition d'une musique aussi inséparable du texte, et devait en apprécier l'utilité charmante, puisque dans la future « zarzuela » du XVIIe siècle il en élargit le rôle qu'il tend à assimiler à celui de la symphonie dans le drame lyrique (3).

Nous ne saurions faire ici l'histoire du théâtre religieux, mais il nous en faut dire quelques mots quant à la musique dont il est accompagné.

Nous connaissons par M. Mitjana (4) et le Cancionero de Barbieri la valeur musicale d'Encina qui « élabora jusqu'à son point extrême le drame strictement litur-

(1) P. Aubry. *Trouvères et Troubadours*, p. 110.

(2) Alenda y Mira. *Relaciones de Solemnidades y Fiestas públicas en España*, 1903. Toledo, 1555.

(3) Cf. Pedrell. *L'Eglogue. La forêt sans amour de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderon.* Recueil de la S. I. M., 11e année. Livre I.

(4) Cf. Mitjana. *J. del Encina, músico y poeta*, 1895, et aussi *Teatro completo de J. del Encina.* Pról. de Cañete et Barbieri.

gique (1) ». Nous avons moins de renseignements sur son contemporain Lúcas Fernández, vraiment inspiré dans son *Auto de la Pasión*, que l'on représentait dans le temple après l'office canonique. Mais autour d'eux se distinguent d'autres poètes qui « enferment également en un petit espace « une action très simple, sacrée ou profane, allégorique « ou réelle, où se trouvent tous les germes des drames « que plus tard traceront un Lope de Vega, un Téllez, un « Alarcón, un Calderón de la Barca ». Et ces esquisses d'un théâtre moderne ne sont pas rares au cours du XVI[e] siècle, quoi qu'en dise M. Fitzmaurice Kelly (2). La musique y a une importance comparable à celle du choros grec : elle suit l'action et la commente. Parfois même, comme dans la tragédie *Josefina* de Micaël de Carvajal (1520 ?), d'une « conception mystique élevée (3) », elle se fond avec le texte et semble aspirer à l'union parfaite de ce drame lyrique auquel nous avons fait allusion.

Et il faut noter que la musique polyphonique ou figurée (canto de órgano) est seule employée, musique qui par la superposition des voix est susceptible, avons-nous dit, de Symboles expressifs (4). La nature particulière de l' « auto » précise encore ces affirmations. M. Pedroso le définit : « une composition mélodramatique » (5). Et il ajoute que son origine est justement cet ensemble de « loas, danzas et cantares » qui appartiennent au « genre sacré ». C'est pourquoi la musique de l' « auto » s'harmonisait fort bien avec la musique d'église dans les Fêtes du Corpus par exemple. Les rois l'écoutaient assidûment, et les ecclésiastiques ne se faisaient pas scrupule, parfois, de

(1) Fitzmaurice-Kelly. *Littérature Espagnole*, pp. 129-130.

(2) Cf. M. Cañete. *Teatro Español del siglo XVI*, p. 65.

(3) *Ibid.*, p. 209.

(4) Cf. G. Cotarelo. *El Primer Auto sacramental del Teatro Español*. Rev. de Arch., t. VII, 1902, p. 253, note. — Cf. Lúcas Fernández. Edic. de las *Farsas y Eglogas*, 1867. Auto de la Pasión : Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento cantando esta cancion y villancico en canto de órgano. »

(5) Cf. *Autos sacramentales. Pról. de Pedroso*, p. XLV.

l'interpréter (1). Les « autos », drames « semi-liturgiques » comme nous les appellerions en France, eussent pu conserver ainsi les traditions de la musique sacrée. Le caractère des « Cantos de órgano », leur interprétation confiée à des religieux qui venaient de psalmodier l'office divin, leurs rapports symboliques avec les cérémonies mêmes de l'Église, tout concourait à faire de la musique théâtrale un prolongement harmonieux de celle du temple. Mais elle se corrompit avec le drame qu'elle enfanta. Les « villancicos » n'eurent plus bientôt leur ingénuité et leur onction primitives. Le P. Mariana pouvait écrire en son *Traité des jeux :* « Je veux répéter que la musique du « théâtre et des comédiens est une peste misérable qui « exerce sa contagion sur les mœurs des gens, et peu « à peu leur donne à boire le venin du vice (2). » Tout donne à croire qu'avec l'envahissement de la scène par les troupes salariées (3), le bas prix de la musique (4), la multiplicité des œuvres représentées, et aussi les progrès de l'art religieux, la musique des « autos » ait perdu rapidement le caractère élevé qu'elle avait à l'origine. Elle fut peu à peu reléguée au second plan jusqu'à sa réhabilitation un peu tardive dans la *Zarzuela.*

Les « consuetas » eurent le même sort que « les autos ». La « consueta » étant pour ainsi dire l' « auto » des Catalans et des Valenciens, on devine facilement comment le sens primitif de ce vieux mot catalan (livre de cérémonies ou de rituel ecclésiastique dans les églises cathédrales) put s'étendre à la « représentation habituelle » des pièces religieuses (5).

Le type des « consuetas » est le *Mystère d'Elche* qui est

(1) Cf. Vallejo. *Disert.* VI : «... No ejecutaban tales obras gentes venales, sino los Niños, clerizones, Mozos de coro. ó seculares de buena conducta. »

(2) Mariana *Tratado de los juegos,* cap. XI. Ed. Rivad. 1854, t. XXXI. vol. II.

(3) Pedroso. *Op. cit.*, p. XXVIII. Tableau d'une « compañía de auto ».

(4) *Ibid.*, p. XXV : 1100 reales por la música de dos autos.

(5) Cf. G. Llabrés. Repertorío de Consuetas representadas en las iglesias de Mallorca (s. XV et XVI). *Rev. de Arch.*, t. V, 1901, p. 920.

encore joué chaque année dans le village des palmes, à l'occasion de la fête de l'Assomption (1). A la mort de Don Carlos, fils de Philippe II, les représentations d'Elche furent interrompues. On les reprit solennellement le 11 mars 1603 à la faveur d'un impôt public, et depuis elles n'ont cessé d'être célébrées avec éclat. La Fête d'Elche est totalement chantée. Elle se divise en deux journées et chaque journée en scènes lyriques. « La Consueta « rédigée en 1639, écrit M. Mitjana (2), nous donne les « noms des maîtres qui composèrent quelques-uns des « morceaux de la partition. Il est curieux d'observer qu'il « n'existe aucune indication relative aux auteurs de la « première partie qui est, sans doute, la plus ancienne. « Dans la seconde partie, apparaissent trois noms en tête « de divers morceaux, ce qui ne veut pas dire que l'on « doive leur attribuer la paternité des fragments qui ne « portent aucune indication. Ces trois noms sont : le Ca- « nonge Pérez, auteur d'un chœur d'apôtres; Ribera, qui « composa plusieurs numéros parmi lesquels il faut citer « la scène caractéristique des Juifs ; et Lluis Vich à qui « appartiennent la strophe *Ans de entrar* et la *Cobla : Con-* « *templant la tal figura*, qui se chantent pendant l'enter- « rement de la mère du Sauveur. »

Le Canonge Pérez est le célèbre Juan Ginés Pérez dont nous aurons à nous occuper. Ribera est sans doute Antonio de Ribera, chanteur pontifical de 1513 à 1523 : M. Mitjana découvre en sa technique les procédés d'Encina et des clausules propres au rythme du *fandango* andalou. Quant à Lluis Vich, il demeure inconnu.

Un drame liturgique analogue au *Mystère d'Elche*, et dont le texte est écrit en dialecte « limousin », fut découvert et reproduit par l'abbé D. Juan Pie (3). Daté du

(1) Cf. Pedrell. *La Festa d'Elche*, p. 203 sq. — Mitjana. *Discantes y contrapuntos*, p. 121.

(2) *Op. cit.*, p. 131.

(3) Cf. D. Juan Pie. *Autos sacramentales del siglo XIV*. Tránsito de la Virgen y de su gloriosa Asunción.

10 mars 1420, il pourrait passer pour le prototype du *Mystère d'Elche*, s'il ne nous était pas permis de considérer la première journée de la Festa comme étant aussi ancienne.

C'est dans les églises de Majorque que sont conservées en plus grand nombre les « consuetas » du xve ou du xvie siècle. Un de leurs caractères principaux est la prédominance du chant grégorien sur le chant figuré dans les scènes chantées. Dans une « Consueta » de la tentation de Jésus-Christ, saint Jean chante *ab tô de plant* (1) ; dans celle du Fils prodigue, le Fils commence *en tô de alme laudes* (2) ; dans celle de Latzer, on lit les tons de *vexilla*, de *Veni Creator*, de *rabi* (rabia), de *ecce ianda* (3). Ces représentations, d'abord sacrées, composées par des ecclésiastiques et destinées au temple, deviennent ensuite profanes. Dès 1594, le prélat de Majorque, Don Luis Vich y Manrique, les interdit pour les abus et les irrévérences du texte symbolique. Malgré cette défense, la vogue des « consuetas » ne put être étouffée, et aujourd'hui encore, bien des réminiscences en peuvent être observées à l'époque de Noël ou pendant la Semaine Sainte.

Nous ne poursuivrons pas l'étude de la musique religieuse de théâtre dans la primitive « zarzuela » qui ne prend naissance au Pardo royal que dans le cours du xviie siècle. En dehors des dates qui dépassent les limites de l'époque que nous étudions, le caractère de la musique du théâtre de Calderón, par exemple, est bien distinct de celui des « villancicos » dans les « autos » antérieurs. On a perdu le sens des tonalités antiques ; le chromatisme règne déjà dans la ligne mélodique. Tel chœur de José Peyró, reconstitué par M. Pedrell (4) exprime un sentiment religieux de toute autre façon que les auteurs de la Festa d'Elche. On y

(1) Cf. G. Llabrés. *Op cit.*, n° 10.

(2) *Ibid.*, n° 13.

(3) *Ibid.*, n° 17. Ces « consuetas » sont œuvres de Miguel Pascual, prêtre en 1618. — On chante cependant souvent « a concert » dans les « consuetas ».

(4) Cf. Pedrell. *Recueil de la S. I. M.* 11° année, liv. I, 1909, p. 85, n° 6.

devine la forme plus moderne introduite en Europe par la Renaissance musicale italienne, et dont l'*Orfeo* de Monteverde sera le premier essai de génie.

En outre, l'introduction d'instruments divers pour l'accompagnement des numéros de la « zarzuela » s'oppose à l'esprit de polyphonie purement vocale qui anime les compositions de musique religieuse ou les représentations des « autos sacramentales ». Sans doute, le genre de la « zarzuela » primitive est identique en sa conception essentielle à celui des drames religieux où la musique et le dialogue parlé alternent harmonieusement; sans doute la musique en elle-même appartient soit au genre choral, soit à une espèce mélodique issue de la polyphonie; sans doute enfin la zarzuela est vraiment d'un sens traditionnel espagnol et se refuse à l'idée d'opéra italien (1); mais ce qui nous empêche de nous attarder à l'étude des origines de la « zarzuela », indépendamment des sujets profanes qu'elle met en œuvre, c'est la nature même de la musique où nous ne saurions reconnaître l'inspiration religieuse et l'austérité liturgique des modes gothiques.

Cette musique non corrompue nous la retrouverons plutôt dans les fêtes et solennités publiques, profanes ou religieuses, qui furent données avec splendeur pendant tout le XVIe siècle. La musique instrumentale et la musique vocale ne se confondent pas. De même que nous avons pu distinguer dans la Chapelle Royale une « maîtrise » et une « bande », de même, les fêtes publiques mélangent harmonieusement ou alternent le « chant figuré » et l' « instrumental », mais respectent l'intégrité de ces deux éléments. La polyphonie vocale est celle que l'on peut écouter au temple, et le concert d'instruments égaie aussi bien les salles d'armes.

Le recueil incomplet et si fautif d'Alenda y Mira (2)

(1) Cf. H. Collet. *Chronique. Bull. Hisp.*, t. XII, n° 3, p. 352.

(2) Alenda y Mira. *Relaciones de solemnidades y Fiestas públicas en España.* Presque toutes les « signaturas » sont erronées, et des fêtes très importantes sont omises.

facilite cependant les recherches sur le rôle de l'art musical dans les réjouissances populaires. Nous avons découvert pour notre part de nombreux récits de témoins, et recueilli bien des renseignements contemporains sur l'ordonnance musicale des fêtes dont nous allons passer en revue les plus typiques.

En 1555, la « Cité Impériale » de Tolède célébra des fêtes solennelles pour la conversion du Royaume d'Angleterre..., et les Tolédans méritaient de voir leurs prières exaucées s'il faut en juger par la ferveur avec laquelle ils dressèrent des « Triomphes » symboliques et « chantèrent « avec beaucoup de Musique de douces voix et de *Chiri-* « *mies* nombre de villancicos en honneur et à la gloire de « Dieu, du Roi et de la noble reine Marie » (1). Une année plus tard, l'Université d'Alcalá de Henares lève les étendards pour le roi Don Philippe, et comme il convient en ces cérémonies d'étudiants, la musique vocale cède le pas à la musique d' « atabales, de trompettes et de hauts ministrils ». Lorsque les vingt-cinq étudiants qui menaient la fête à cheval, descendent au grand Collège, ils se mettent à dîner avec grande musique de « vihuela, arpa y rabel » et terminent la soirée par une représentation dramatique (2).

Lorsque Madrid reçoit en 1570 la « Sérénissime Reine Doña Ana de Austria », le peuple put voir Sa Majesté priant à genoux longtemps et pieusement dans l'église, tandis que la « chapelle royale avec une musique très suave et bien concertée, chantait le Te Deum laudamus » (3).

Le baptême de l'Infante Doña Ana María Mauricia de

(1) *Flor de las solennes Alegrias y fiestas que se hizieron en la Imperial Ciudad de Toledo por la conuersion del Reyno de Inglaterra...* por Juan de Angulo. En 4° con 31 hojas. B. N. M. R. 10, 569.

(2) *Las fiestas con que la Univ. de A. de H. alçó los pendones* por el Rey Don Ph. N. S. — Impresso en A. et H. En casa de Juan de Brocar, 1556. En 8°.

(3) *Real apparato y sumptuoso recebimiento con que Madrid* (como casa y morada de su M.) *recibió á la Seren. reyna Doña,* A. de A. — por el maestro Juan de López de Hoyos... Imp. por Iuan Gracian, 1572. En-8°, con 260 fol. B. N. M. R., 2859.

Austria, fille du roi Don Philippe III et de la reine Marguerite d'Autriche, eut lieu le dimanche 7 octobre 1601. Et l'Infante fut saluée par une musique guerrière : « Les trompettes, les chirimies, les orgues et les cornets, placés dans l'église à divers intervalles, résonnèrent ensemble..., et l'on fit les cérémonies accoutumées avec un grand bruit de musique » (1).

Si de ces fêtes populaires ou princières nous passons aux grandes fêtes religieuses, la « musique figurée » devient prédominante. Les innombrables récits de la canonisation de Thérèse de Jésus sont explicites à cet égard (2). Dans les deux couvents de Sainte-Herménégilde et de Sainte-Anne à Madrid, la « chapelle royale avec toute sa musique officie la messe pontificale », et le chroniqueur ajoute : « Qui pourra dire toutes les différences de musique, aussi bien de voix que de divers instruments, qui répartis en chœurs, imitaient ceux des Anges ? »

A Avila, le 25 août 1615, les Religieux Déchaussés du Carmel dirent en l'honneur de la Sainte les « vêpres « solennelles avec toute la musique de chanteurs et de « ministrils » et chantèrent pendant tout le reste de l'octave, « aux vêpres et à la messe, des Motets et des Villancicos. « Le Maître de chapelle y mit tout ce qu'il savait (echó el « resto), car il était le neveu du Vénérable Père Julian de « Auila, ce saint prêtre qui d'ordinaire accompagna en ses « chemins et ses travaux la Sainte Mère, et, par consé- « quent il se dévoua à son service comme son oncle s'y était « dévoué (3) ». Dans le ville d'Alua, les « airs étaient « adoucis par les échos agréables des voix et des instru- « ments qui souvent répétaient des motets accompagnés « de mélodie, délices de musique, cadences et roulades

(1) *Relac. verd. de lo que se hizo en el baut. de...* En fol. 2 hoj. En casa de Juan de León, junto á las 7 Rebueltas.

(2) *Compendio de las solemnes fiestas que en toda España se hicieron en la beatificacion de N. B. M. Teresa de J...* por fr. Diego de S. Josef, Madrid, vda de Martin, 1615.

(3) *Ibid.*, A., fol. 3 et 5.

« de gorges très claires (1) ». A la grand'Messe on peut ouïr « la musique bien accordée et la différence de « motets et de madrigaux... et à la fin des Villanci- « cos (2) ». Puis a lieu la procession pendant laquelle « des musiciens et des instruments cachés commencèrent « en temps opportun, avec une grande douceur de voix et « une parfaite harmonie des instruments, à chanter sua- « vement sans être vus, et la procession s'arrêta pour « entendre la musique qui dura tout le temps nécessaire « à la vision des richesses, des ornements, des aspects et « de la belle disposition de l'autel. De là, la procession « passa aux autres autels en entonnant parmi les Hymnes « et les Antiphones de nouveaux villancicos et de nouveaux « romances (3) ». A Tolède, le chroniqueur loue le zèle et la piété des musiciens qui « chantèrent de nombreux et « curieux villancicos, de différents modes, tandis que « résonnaient merveilleusement les cornets, les bassons « et les orgues (4) ».

La lettre que le Père Prieur de Saragosse envoie au Père Général rapporte que « les vêpres furent dites avec « toute la musique de la Seu qui est de premier ordre...; « et dans la Capilla Mayor qui est très vaste, on dansa « avec adresse pendant près d'une heure, au son d'un jeu « de violons... Il y eut même un Couvent de plus de « quatre-vingts nonnes qui se tinrent avec des instruments « de musique dans la partie supérieure de l'Église, et « chantèrent avec de jolies voix des villancicos à la « Sainte Mère, démonstration certainement significative « de la grande affection et dévotion qu'ils lui ont (5) ».

La Père Recteur du Collège d'Alcalá raconte que les « musiciens de la Iglesia Mayor chantèrent, à la fête, des « villancicos diversement accompagnés par les voix et les

(1) *Ibid.*, B., fol. 14.
(2) *Ibid.*, B., fol. 16.
(3) *Ibid.*, B., fol. 20.
(4) *Ibid.*, C., fol. 28.
(5) Cf. *Ibid.*, D., fol. 38 et 38 v°.

« instruments, et cela avec beaucoup d'agrément et « d'art (1) ». A Grenade, on reçut d'Ubeda « la Chapelle « de l'insigne hôpital de Santiago, et avec elle douze « enfants fort habiles en saraos et danses pour l'éclat des « solennités de ce genre (2) ». Le Couvent de Pampelune envoie une « relation » où il apparaît que les Navarrais ont merveilleusement fêté la Sainte : « On dit qu'aux « vêpres se réunit une immense multitude, et que les « musiciens étaient pleins d'une ardente piété. Alors, sur « le désir du chapitre, quatre religieux saisirent les bran- « cards de la statue de la Sainte, et tout le monde suivit « en une procession solennelle, en promenant la Sainte « par toute la place avec lenteur et gravité, et en lui chan- « tant mille motets (3) ». A Labañeza, après la bénédiction de l'église, « on chanta très solennellement les vêpres « avec trois chœurs de voix différentes, deux orgues et « d'autres instruments... Et le Seigneur Évêque avec la « Communauté sortit à la porte de l'église ancienne, tan- « dis que la Chapelle chantait de jolis motets (4) ». Au couvent du « Carmel Chaussé » de Valladolid on avait commandé « à Lope de Vega et à Mira de Mezcua, quatre « autos à raison de deux à chacun... Et le jour de la fête, « à dix heures, le chœur de musique commença tierce « avec une grande solennité : il en fut de même pour la « Messe Pontificale que célébra avec l'assistance de son « Chapitre l'Évêque de Valladolid, élu de Cuenca, Don « Enrique Pimentel (5) ». A Ségovie l'on « célèbre la « messe avec toute la musique de la Cathédrale (Catre- « dal) qui chanta merveilleusement tous les jours de « fêtes... On eut pendant celles-ci beaucoup de musique » vocale et instrumentale ainsi que des danses, dont se

(1) Cf. *Ibid.*, F., fol. 50 v°.

(2) Cf. *Ibid.*, G., fol. 80 v°.

(3) Cf. *Ibid.*, I., fol. 90 v°.

(4) Cf. *Ibid.*, J., fol. 93.

(5) Cf. B. N. M. *Varios*. I., 169-36, fol. 8 v° et 10 v°.

« réjouit fort toute la « gent principale » de la cité (1) ».

Enfin, à Séville, au Collège de l'Ange Gardien (Angel Custodio), « la musique de la Iglesia Mayor dit les vêpres « avec le meilleur de ses voix et de ses instruments, usant « de la variété et des consonances dont elle a l'habitude, « et brodant les thèmes (mudandolas) presqu'à chaque « vers (2) ».

Les fêtes eurent lieu dans toutes les villes d'Espagne, mais nous n'avons recueilli sur la musique que les renseignements précédents. Ce que nous pouvons déjà remarquer c'est que dans les villes du Levant, en Catalogne ou à Valence, ces fêtes thérésiennes ont un caractère plus profane, et le rôle de la musique apparaît secondaire. Le peuple est moins pieux sur le littoral voisin de l'Italie renaissante, que dans l'intérieur de la Péninsule ou surtout dans les provinces basques. C'est là une observation qui aura son importance quand il s'agira d'apprécier les compositions religieuses des diverses régions de l'Espagne. Ce n'est pas vers la Méditerranée où jadis put fleurir la doctrine lullienne qu'il nous faudra chercher, malgré quelques exceptions, l'artiste ascète et mystique, au temps du renouveau païen d'Italie qui se propage rapidement aux alentours. Les fêtes thérésiennes sont insignifiantes, par exemple à Gérone (3) où naguère le décret de proscription des juifs trouva « une municipalité parti- « culièrement froide et réservée, et ne manifestant d'autre « sentiment que celui de l'obéissance aveugle, de la sou- « mission à la volonté du souverain (4) ».

Nous ne voulons pas anticiper ici sur les considérations qui nous seront imposées plus tard par l'étude des écoles musicales espagnoles. Mais nous devons bien constater déjà la radicale opposition des caractères régionaux. Et nous pouvons insinuer aussi que les provinces orientales

(1) Cf. fr. D. de S. Josef, *op. cit.*, M., fol. 102 v°.

(2) Cf. *Ibid.*, Q., fol. 147 v° et 149 v°.

(3) Cf. *Ibid.*, R., fol. 174 v°.

(4) Cf. J. de Chía. *La Festividad del Corpus en Gerona*, p. 55.

de l'Espagne, moins attachées aux profondes traditions gothiques que la Castille par exemple, étaient plus facilement ouvertes aux nouvelles idées européennes, et que dès lors l'abîme se creuserait chaque jour davantage entre les provinces conservatrices et les provinces libres ; entre les partisans de la « pureté de sang (pureza de sangre) » et ceux qui accueillaient toutes les confessions ; entre les fils exaltés d'un traditionnalisme austère, et les esprits ouverts aux généreuses idées de la Renaissance. Aucune des grandes fêtes religieuses du XVIe siècle ne se donne à Barcelone ou à Valence. On célèbre le nouveau dogme de l'Immaculée-Conception de la Vierge à Séville ou à Salamanque, et c'est à Tolède qu'Ignace de Loyola ou François Xavier ont pour leur canonisation les fêtes les plus splendides, dont le Levant ne veut percevoir que les lointains échos.

A Séville, la Vierge est déclarée telle au milieu de magnifiques réjouissances et aussi de pieuses cérémonies religieuses (1). On y dansa, et l'on cite surtout « une italienne à 6, que chantèrent trois tiples merveilleux sur « le texte d'un hymne espagnol... à la fin duquel la dou- « ceur de la musique parut si suave qu'il faut penser qu'un « je ne sais quoi de divin articulait les voix dans ces « gorges humaines. »

A Salamanque, l'Université est naturellement la patronne des fêtes qui lui sont dues pour ainsi dire (2). La Relation que nous avons consultée reproduit le Statut qui prescrit aux étudiants de jurer leur croyance en l'Immaculée Conception (juren que tendrán, enseñarán y defenderán pública é particularmente, que la Virgen Santissima

(1) Cf. Relac. que contiene las sumas fiestas de otauarios, fuegos. mascaras y torneos que Seuilla ha hecho, alegre con la nueva calidad que se le ha dado ã la opinión píadosa, mandando solo se predique y defienda ser la Virgen nuestra señora limpia de toda culpa en su origen. En-4°. 6 copias : la 1re = Con lic, en Seuilla por Juan Serrano de Vargas, año de 1617.

(2) Relac. de las fiestas | que la univ. de Salam. celebró desde 27 hasta 31 de octubre del | Año de 1618... En Salamanca. En la Imprenta de Antonia Ramirez viuda. Año MDCXVIII.

nuestra Señora fué concebida sin mancha de pecado original (1). Puis la Relation donne la lettre de remerciements du Roi au Recteur, datée de Madrid, le 17 juin 1618; la cédule du Roi au Recteur pour confirmer le Statut, datée de Madrid le 12 juillet; enfin une lettre du Roi au Recteur en date du 16 juillet (2). — En vue de ces attentions, le « Claustro Pleno » décrète des fêtes solennelles et détermine le jour où l'on prêtera serment : le dernier dimanche d'octobre.

Le samedi 27, à trois heures, l'Université en grande tenue se réunit dans la Chapelle Majeure du Monastère de Saint François pour chanter vêpres « avec des villancicos appropriés à la fête et au serment (3) ». La procession s'arrête ensuite aux quatre autels de la Chapelle (4), et chante « une exquise et douce musique de villancicos à la « fête du serment ». Le premier villancico chanté à l'autel de saint François a pour refrain : « Nadie diga en el suelo que en su concepción tuuo sombra de culpa la madre del sol, » et l'une des « coplas » est la suivante :

Defiende (Esta Escuela celebrada) que aquella Rosa
Que matízó el Alua fresca
Sin espinas de pecado
Dió al mundo fragancia nueva.

Et l'un des couplets du troisième villancico chanté à l'autel des Pères de la Compagnie, est ainsi conçu :

El Esposo la conuida
A su Mirra y sus olores
Que á quien va muerta de amores
El olor de muerte es vida.

La messe est dite le jour suivant (5). La musique

(1) *Ibid.*, p. 5.
(2) Cf. *Ibid.*, pp. 6-7-8-9.
(3) P. 12.
(4) P. 62.
(5) P. 71.

« avait été composée pour ce jour-là par le Maestro Sebas-
« tian Viuanco, professeur de Musique de l'Université et
« Maître de Chapelle de l'Église ; et les Chanteurs et lui
« officièrent avec une si grande habileté que le Chœur
» semblait être un Chœur d'Anges. » Après la Messe, on chante deux villancicos, et la lecture du serment se fait au milieu de l'émotion générale. Les Confréries « se laissant
« porter par leur dévotion entonnèrent sans savoir la note,
« mais par la seule fantaisie, l'Hymne Aue Maris Stella,
« et le chantèrent jusqu'au bout, avec de gracieux contre-
« points qui n'étaient peut-être pas tous conformes à l'art,
« mais qui firent une douce consonance à l'oreille de
« Dieu (1). » Le lundi 29 octobre, après midi, on représente dans la cour (patio) des Écoles Majeures « une comédie sur le Mystère de l'Immaculée Conception de Notre Dame écrite par Lope de Vega Carpio (2) ». C'est un auto symbolique sur l'histoire d'Esther et d'Assuérus et dont le titre est la « Pureté sans tache. » Racine a-t-il connu l'œuvre de Lope? Toujours est-il que les deux Esther n'ont entre elles que la différence qui sépare l'auto de la comédia. Dans la première journée, le Doute, chassé par la Quiétude se met au service de la Contemplation qui vit en perpétuelle extase au monastère de Sainte Brigitte. La Contemplation fait don du Doute à la Sainte qui dès lors, sous l'action du Souci, n'a plus de repos et veut comprendre la nature du péché originel. La Contemplation l'ayant enfin délivrée du Doute affreux, l'on entend à la musique le vers de Job : nemo mundus a sorde neque infans, cujus est unius diei vita super terram, ainsi traduit par Lope :

No se hallará esposa mía
Quien sin pecado se vea
Aunque un tierno infante sea
Cuya vida es solo un día.

(1) P. 80.
(2) P. 80.

Job en plaies apparaît qui chante avec une profonde tristesse le commentaire espagnol du Pereat dies in qua natus sum... Sainte Brigitte s'étonne des malédictions de Job et le Doute discute avec lui, tandis que la sainte et les siens discourent sur les conséquences funestes du péché originel. David entre bientôt en accompagnant sur la harpe le psaume L, et il réfute le Doute de Brigitte en alléguant, pour se disculper de ses propres faiblesses, sa conception « en péché ». Sainte Brigitte se demande s'il peut y avoir une exception à cette règle et songe à la Vierge pour laquelle sa dévotion est particulière. Le Doute s'approche de David et lui fait d'amusantes demandes au sujet de Bersabé et de la mort d'Urias. Le Péché Originel paraît victorieux et mande que l'on marque l'homme au visage avec le fer rouge, comme un esclave. L'Homme lui réplique que le Baptême l'affranchit. Au fort de la discussion Jérémie se montre et, pris à témoin par l'Homme, lui cite le cas de Jean-Baptiste qui naquit sanctifié. La musique pittoresque accompagne alors une danse de pâtres, et Zacharie donnant la main à l'enfant se réjouit de l'heureux anniversaire de sa naissance. L'homme poursuit de ses railleries le Péché qui se retire dépité. Zacharie demande à l'enfant où il va et s'attire cette réponse : Au désert... pour faire pénitence, tandis que la musique chante doucement ces admirables vers :

> Pastorcico nuevo de color de Dios.
> Aunque soys la estrella pareceys al sol.

Dans la seconde journée, sainte Brigitte, pensant à Jean-Baptiste et à Jérémie, se demande si la Vierge, avant que de naître, fut aussi sanctifiée. Un ange apparaissant le lui certifie et Brigitte tombe en extase. La musique chante très suave. La sainte demande encore à l'ange si les deux saints furent conçus en péché, et l'ange répond affirmativement et s'évanouit dans l'espace. Brigitte est dans l'angoisse pour la Vierge... La Contemplation la console : les grandeurs de la Vierge ne sont-elles pas uniques ?... Res-

tée seule, Brigitte reçoit la visite d'une dame parée de diverses couleurs : l'Allégorie, laquelle lui annonce qu'une Fête symbolique lui révélera un grand secret...

Et la Fête se déroule. Des musiciens paraissent qui chantent la gloire du Roi Assuérus. Le Temps sort pour la *loa*, car il fut dit qu'il viendrait découvrir le secret de l'Immaculée Conception dont les dévots doutèrent pieusement. Il s'entretient avec Brigitte et lui demande de prêter toute son attention à la pièce qui va suivre.

C'est le passage de l'Histoire sainte relatif à Esther, Assuérus et le favori Aman. Celui-ci demande au Roi la tête de l'Hébreu pour se venger du fier Mardochée. Esther, comme chacun sait, vient intercéder. Le Roi se lève et la retient qui va s'évanouir... Le Doute proclame aux applaudissements du Souci qu'Esther s'est évanouie. La Contemplation proteste et Brigitte se levant fait remarquer qu'Esther n'est pas tombée. L'Allégorie apparaît et dit alors à Esther que si elle a bien compris la scène, tous ses doutes doivent être résolus. — Brigitte heureuse s'écrie qu'Esther fut l'ombre de la Vierge et fut retenue en sa chute par le Roi Céleste... Assuérus, en effet, ayant Esther en ses bras lui murmure de doux propos, symboliques de la Vierge Immaculée. Esther conclut en rappelant la loi royale selon laquelle nul ne devait franchir la porte du palais sous peine de mort. Assuérus lui répond que les lois exceptent les Reines. La Contemplation fait entendre cette phrase à Brigitte qui loue la Vierge et sort avec le Souci. Le Doute détrompé reste seul en scène et pousse des vivats à l'usage de Salamanque (victorea á uso de Salamanca) en l'honneur de Marie, et contre le Péché Originel qui veut riposter mais s'enfuit bien vite, poursuivi par le Doute triomphant. Les Musiciens chantent ce refrain (estriuillo) transformé d'humain en divin (que se puso á lo diuino, por la mesma música en que la cantauan á lo humano) :

Linda niña, porq̃ no me vales.
q̃ celos me matã á tus vmbrales etc...

Dans la troisième journée, la Piété demande à la Renommée de publier cette révélation. Le Péché, rongé de dépit, écoute... A la proclamation altière de la Renommée répondent l'Allemagne, la France et l'Espagne. Celle-ci remercie son Roi en de jolis vers. L'Université vient offrir le serment (juramento) et se charge de la « publication » solennelle des Fêtes. Le Doute et le Souci enterrent Brigitte canonisée et, après avoir fait le tour du monde, reviennent en Espagne où ils apprennent la grande nouvelle ; ils passent par Salamanque où ils peuvent entendre les étudiants « gloser » pour le concours ; ils feignent de voir la procession et la décrivent au public. L'Espagne personnifiée apparaît sous un dais : au pied du trône un lion est étendu. Les laboureurs du Tormes viennent danser en compagnie de Portugais, d'Indiens et de nègres. L'Espagne, se levant, montre un tableau de la Conception : Tout le monde se prosterne et vénère l'image de la Vierge, tandis que la musique accompagne doucement la danse joyeuse des noirs...

Les fêtes de l'Immaculée-Conception viennent de nous donner l'occasion d'examiner un des modèles — bien inconnu — de l'auto sacramental, et d'observer le rôle de la musique dans ces drames d'un symbolisme si curieux. Comme on a pu le remarquer c'est le chant figuré, la polyphonie liturgique qui intervient au cours de l'action, et malgré la perte des documents précieux, il est permis de supposer que cette musique polyphone appartenait aux modes antiques et au répertoire thématique de l'église, bien différente de la musique qui illustre la Zarzuela, dont s'égaiera plus tard toute fête profane de la cour de Philippe IV.

C'est à Tolède, avons-nous dit, que se donnèrent en 1622 les fêtes de la canonisation de Saint Ignace de Loyola, le fondateur de la Compagnie de Jésus, et de saint François Xavier, apôtre des Indes (1). Les vêpres du samedi

(1) *Breve relac. de las Fiestas,* etc... Escrita por una persona deuota de

23 juillet furent chantées à différents chœurs, « l'un de « sacabuches, de bassons, de cornets, l'autre de l'orgue « avec les voix doublées, deux autres du reste de la cha- « pelle ; et se terminèrent par un curieux villancico de « nos deux saints Pères, toute musique neuve et curieuse « (*sic*) ».

On entra dans l'église par la porte du Pardon avec « la « musique céleste de toutes les orgues, des chirimies, des « chanteurs, des danses, et le temple semblait s'effondrer « tout entier »... Le dimanche suivant la musique de la messe fut nouvelle « parce qu'un habile Maître de Cha- « pelle de la Sainte Église la composa, chose céleste et « souveraine, ornée de divers villancicos, symboliques « (agudos) et sentencieux ».

Telles sont les fêtes principales où nous pouvons encore trouver les espèces musicales qui nous occupent. Avec le XVIIe siècle, et sous le règne de Philippe IV, les fêtes religieuses se font plus rares et changent d'aspect. Le même caractère officiel et compassé des solennités catalanes ou valenciennes s'observe maintenant à la cour de Castille. Les récits de voyageurs comme Mme d'Aulnoy, ou des ambassadeurs vénitiens témoignent de la transformation rapide après Philippe III des mœurs espagnoles (1). L'opéra et la Zarzuela chassent l' « auto » du palais et des jardins du Buen Retiro. M. Pedrell, affirme (2) que le « caractère indigène de l'inspiration des cantarcillos et « villancicos des XVe et XVIe siècles est en rapport direct « avec les tonadas, les cuatros de empezar et les musiques « des Zarzuelas et Comédies avec les bailetes et jàcaras du « XVIIe siècle et avec les follas, mojigangas, tiranas et « seguidillas des tonadilleros du XVIIIe siècle ». Il ajoute qu'il n'y eut pas un auteur dramatique ni un musicien du XVIIe siècle pour écrire des opéras, proprement dits, car il

la Compañia | para | el Padre Pedro de Alarcón Prouincial de ella en | esta Prouincia de Toledo. En Toledo, Por Diego Rodriguez. Año de 1622.

(1) Cf. Altamira. *Hist. de Esp.*, t. III, p. 725.

(2) Cf. Sammelbände der I. M. G. Jahrg, V. Heft, 1, p. 46.

existait déjà un spectacle lyrico-dramatique, issu de la tradition créée par Encina, Lúcas Fernández ou Madrid. Nous croyons excessive cette assimilation de la comédie religieuse ou de l' « Auto » à la Zarzuela profane pour les raisons techniques que nous avons naguère invoquées. La structure extérieure est à peu près identique, si l'on excepte les différences de coupes entre les airs chantés dans les deux espèces de représentations, mais la tradition même de l'essentielle technique musicale, du symbolisme des modes et des superpositions contrepointiques a été perdu. Le style représentatif, la déclamation dominante, l'harmonie devenue personnelle, sont autant d'éléments constitutifs de la Renaissance musicale, que l'on trouve en germes dans la primitive Zarzuela. Aussi serons-nous d'accord avec M. Pedrell s'il ne prétend voir qu'une analogie de formes superficielles entre le Drame religieux et la Zarzuela : « Ce sont des Zarzuelas embryonnaires, dit-il (1), « toutes les Cosantes et Rondelas dont nous parle la chro « nique du Connétable de Castille Michel Lúcas de Iranzo « prescrivant qu'elles fussent chantées (1464) « après que « l'on avait dansé une ou plusieurs heures... pendant « lesquelles, lui, la Comtesse, les autres dames et sei- « gneurs de la Iglesia Mayor et tous chantaient... », « après « quoi venaient les momos (mimes) conviés pour cela ; « ce sont de primitives Zarzuelas les compositions dialo- « guées de nos chansonniers, dont quelques-unes, spécia- « lement celles qui contiennent de la musique, offrent un « grand intérêt pour l'histoire du théâtre lyrique espagnol. « Ce sont des Zarzuelas déjà plus développées, les Farsas « et Eglogas de Juan del Encina et les Farsas et Autos de « Lúcas Fernández lesquelles finissent invariablement par « des villancicos ou cantarcillos de circonstance, tradition « ou rappel d'origine populaire, « démonstration claire, « — selon le commentateur de Lúcas Fernández, Don « Manuel Cañete, — du grand retard que mit le drame à se

(1) *Ibid.*, Jahrg, XI. Heft I, p. 55.

« séparer du chant auxiliaire si efficace de toute représen-
« tation scénique, dès les premières origines du théâtre
« moderne ». Ce sont des Zarzuelas, définitives et par-
« faites Zarzuelas, ayant toute l'ampleur et le dévelop-
« pement auxquels tendait et se prêtait cette forme de
« spectacle, lorsque s'en empara le génie de Lope de
« Vega Carpio (1562-1635) avec l'admirable sens qu'il
« avait du pouvoir mélodieux de la parole, pressentant
« que de sa fusion avec la musique dépendait le caractère
« de tout un pur drame musical; ce sont des Zarzuelas,
« de définitives et parfaites Zarzuelas, je le répète, La
« selva sin amor de Lope, ainsi que les Pastorales, Fies-
« tas, ou comme l'on voudra les nommer, de Calderón :
« El Laurel de Apolo, la Púrpura de la Rosa, El Jardin de
« Falerina, etc...

« C'est Zarzuela et non Opéra que j'ai appelé la pre-
« mière, les nuées se dissipant qui obscurcissaient notre
« histoire musicale du XVIIe siècle; les heureuses décou-
« vertes d'à présent permettent d'affirmer que, pendant ce
« siècle, il existait en Espagne une forme de drame mu-
« sical qui n'était point une servile imitation du style ita-
« lien, et que, dès le second tiers de ce siècle, notre
« nationalité musicale commença à se dégager, en
« créant sur la base du chant populaire les superbes et
« distingués Tonos et Tonadas des Zarzuelas de Vega
« Carpio et de Calderón, germes de la Tonadilla du
« XVIIIe siècle et de la Zarzuela contemporaine dans ce
« qu'elle a de plus indigène. »

M. Pedrell veut donc bien établir la distinction nécessaire entre les deux termes d'Opéra et de Zarzuela, et la brève synthèse qu'il imagine des Zarzuelas traditionnelles depuis Encina jusqu'à Calderón vient à propos appuyer son argumentation. Mais là se borne l'exactitude de l'exposé de M. Pedrell. Lui-même ne se doute point de l'erreur commise en voulant pousser trop loin ses aperçus, lorsqu'il écrit au cours de son étude que telle scène de Calderón « est de la pure essence de drame

lyrique (1) ». Le rôle joué par la musique dans les villancicos comme dans les motets est essentiellement opposé à celui qu'elle remplit dans le drame lyrique. C'est au drame lyrique en effet que tendait l'Italie musicale de la Renaissance, et nous avons cité l'*Orfeo* de Monteverde comme le modèle achevé de la nouvelle orientation. Mais l'esprit liturgique des villancicos n'anime plus la Zarzuela, et nous ne saurions poursuivre à travers celle-ci la recherche d'une tradition abandonnée. Il y a entre le diatonisme des musiques d' « Autos » et le chromatisme des musiques de Zarzuela l'opposition même que nous nous sommes proposé d'évaluer entre l'idéal du moyen âge et celui de la Renaissance. Il nous faut donc rentrer dans le domaine religieux, et revenir à la musique d'église.

(1) *Ibid.*, p. 79.

CHAPITRE V

LA TRADITION SCOLASTIQUE

La Musique Scientifique. — La Musique à l'Université. — Les Théoriciens espagnols du xvi[e] siècle. — Aperçu des Ecoles Musicales.

Nous revenons à la pure musique d'église qui seule conserva, grâce à la vigilance des princes, l'intégrité de sa valeur traditionnelle. Celle-ci, avions-nous dit, reposait sur les principes mêmes de Boèce, traduit par Isidore de Séville, et de Guido d'Arezzo. Mais les Espagnols ne se gênèrent point pour modifier et « romantiser » l'austère tradition. La devise « à bas toute autorité, écrit M. Pedrell (1), « est purement espagnole, et, sans être en lutte ouverte « contre les règles, on procédait comme si elles n'existaient « pas ». Cette indépendance était celle du génie élaboré par une science profonde que l'arrivée tumultueuse des maîtres flamands ne parvint pas à transformer, malgré tout ce que l'on a pu dire à ce sujet (2). Les audaces que l'on relève chez un Morales, un Guerrero, un Cómes, un Victoria, sont celles d'un talent mûri par les études les plus fortes, et qui peut s'abandonner à lui-même. C'est donc surtout le tempérament particulièrement énergique des Espagnols qui accuse l'originalité de leurs écoles dont l'enseignement pratique ne diffère point de celui des autres écoles européennes (3). C'est aussi leur soumission par-

(1) Cf. 2[e] conf. del Ateneo Barcelonés, 11 octobre 1892-I.

(2) C'est la thèse de l'ouvrage cité de Van der Straeten. *Les Music. Néerl. en Esp.*

(3) « L'élément expressif de la musique subordonnée de façon idéale et « complète au sens du texte, donna un caractère spécial à la production « de nos compositeurs et impossible à confondre avec aucune autre. Dans

faite aux décrets de réforme du Concile de Trente qui donne aux nombreux ouvrages des musiciens théoriques et pratiques de l'Espagne cette unité imposante, ce caractère universel de sévère liturgie catholique ou de symbolisme gothique. Cependant, écrit encore M. Pedrell, « un « historien étranger se rendra difficilement compte de « l'extraordinaire divination de nos compositeurs, s'il ne « cherche parmi les écrivains didactiques la raison cachée « qui les excitait aux hardiesses parfois inexplicables. La « surprenante bibliographie musicale que l'Espagne peut « offrir comme un riche contingent à l'Histoire générale de « l'Art, est un corps sain, viril et général, l'histoire externe « d'un grand mouvement intellectuel, une préparation « excellente et indispensable à l'étude de l'histoire « interne (1) ».

On sait que les théoriciens de la peinture et des arts plastiques en général sont peu nombreux au cours du XVIe ou du XVIIe siècle et suivent humblement les préceptes des florissantes écoles italiennes. Pour quelques critiques connus tels que Sagredo, Villalpando, Arphe, Guevara, Carducho et Pacheco, on compte en revanche plus de soixante théoriciens célèbres de la musique, dont une quarantaine écrivent pendant le XVIe siècle. M. Menéndez y Pelayo attribue cette différence frappante, à la considération bien distincte dont jouissaient d'une part les arts plastiques assimilés aux métiers mécaniques et serviles, et d'autre part la musique élevée au rang d'art libéral et formant partie du « quadrivium » au même titre que l'Arithmétique, la Géométrie et l'Astronomie (2). La musique est en effet le *tonus* du vers latin :

Lingua, tropus, ratio, numerus, tonus, angulus, astra.

« les œuvres écrites par les maîtres espagnols antérieurs à Moralès, dans « celles du Cancionero de Barbieri, on remarque la tendance au rapprochement de l'expression du texte, et cette circonstance n'échappe pas à l'attention de l'historien Ambros (Gesch. der Mus. III, p. 574) quand il l'appelle sentimentale. » (Cf. Pedrell. Hisp. Sch. Mus. Sacr., vol. I, pref.)

(1) *Ibid.*

(2) Cf. *Ideas Estet.*, t. IV, p. 158.

Nous avons traité brièvement, au premier chapitre, du rôle de la musique dans le « quadrivium ». Le *Chronicon Turpini* nous l'avait exactement défini. Nous avons vu aussi comment le moyen âge espagnol avait, sous l'influence de l'école d'Isidore de Séville, favorisé l'essor de l'art musical que son auréole mathématique rendait précieux aux collèges ecclésiastiques. Bientôt l'Université ouvre ses portes à la musique spéculative et les professeurs espagnols acquièrent dans cette branche une célébrité européenne.

Le point de départ du grand mouvement théorique dont la musique bénéficie, au XVI[e] siècle, nous le trouvons, après l'œuvre grandiose d'Isidore, dans les encyclopédies espagnoles de la fin du XV[e] siècle, dans Vincent de Búrgos ou dans le Bachelier de la Torre. Nous avons cité l'exposé des nombres du *De proprietatibus rerum*. Voici le chapitre du même livre d'où découlera la tradition spéculative des écrivains de traités plus spéciaux. Il est intitulé « Des voix et des sons (De las bozes ⁊ sones) » et résume les théories les plus récentes sur le système harmonique :
« Asy como la arte de cõtar ⁊ d' medir cõviene a theologia,
« así no menos la arte de cantar ⁊ de musica ⁊ le es algũa-
« mente neçesaria, ca el mũdo es cõpuesto de una propor-
« çiõ de musica segũd cuenta Aristoteles en el iij. El cielo
« haze sus revoluçiones so una dulçe melodia ⁊ musica
« muda las afeçiones ⁊ mueve los sentidos ⁊ coraçones y
« en las batallas el son de las trõpetas da coraçon á los
« cõbatientes ⁊ tãto como el son es más fuerte tãto pareçe q̃
« mas el coraçõ se despierta | los marineros eso mesmo
« por las cãciones q̃ cãtã sufrẽ el trabajo ⁊ lo cõportã mas
« ligeramẽte, ca por la melodia de la boz todos trabajos se
« hazẽ dulçes. Ella da deletaçion al aĩa ⁊ apazigua los
« coraçones a mal movidos como se lee de David q̃ cõ la
« boz de su arpa apaziguaba la yra de Saul. las bestias
« tãbien ⁊ los serpiẽtes ⁊ peçes se mucho deleytã en la
« melodia de la boz | los nervios ⁊ todos los miẽbros ⁊
« venas son en uno ayũtados ⁊ acõpañados por una virtud
« armonica segũd dize Ysydoro. La musica pone diferẽçia

« entre el son agudo y el gruesso segūd q̄ es alto o baxo
« segūd la proporçion del son ⁊ de la boz | la musica es
« dulçe ⁊ cōstante la qual viene de buena proporçion
« entre diversas bozes ⁊ sones los quales se hazen por
« atraçiō del ayre como pareçe en las flautas ⁊ trompas | o
« por tocar como el son del laud ⁊ del psalterio ⁊ mani-
« cordio ⁊ muchos otros en toda buena melodia d've aver
« muchas bozes bie acordadas ca una sola boz de una
« manera no es muy plaziete aunq̄ sea buena como
« pareçe en la boz del gallo | quādo son muchas bozes mal
« acordadas tābiē es cōfusiō | pero quādo son biē acorda-
« das es grād delectaçiō | ⁊ la tal es llamada melodia
« ca es dulçe a oyr como la miel a comer. La melodia d'
« musica se haze de tres bozes d'las quales la una es baxa
« ⁊ la otra alta ⁊ la otra mediana ⁊ ay tono ⁊ semitono ⁊
« muchas otras diferēcias fasta XV segūd dizē los musi-
« cos | la melodia de musica se haze o por cātar o por
« son como por estrumētos | ⁊ ay grād diferēcia entre boz
« ⁊ son ca toda boz es son ⁊ no al cōtrario, ca la boz es son
« q̄ viene d'la boca de cada aīal perfeto | pero el son viene de
« otras cosas corporales como pareçe del estruēdo de los pies
« ⁊ del son que al viēto haze en los arboles ⁊ dos piedras
« una cō otra | la boz se causa d'un ayre muy ligero q̄ es
« herido del pico de la lēgua para dar conocimiēto de los
« ascōdidos pensamiētos ⁊ afeçiones del coraçō, ca la pala-
« bra despues de cōcebida por el entēdimiēto exprime lo
« q̄ es dētro ascōdido por la boz | la boz q̄ sirve en cāto ha
« muchas diferēçias segūd dize Ysidoro ca una es suave
« otra es agria la otra subtil la otra espesa la otra clara la
« otra obscura q̄ no ha fuertes espūs como la boz de las
« duenas ⁊ de los niños | los q̄ hā buenos espūs hā la boz
« espesa como los hombres robustos ⁊ perfectos | la boz
« cōplida es alta ⁊ suave fuerte ⁊ clara y es sufiçiēte por
« deleytar ⁊ cōplir los oydos d'los q̄ la oyē segūd dize
« Ysidoro (1). » — L'auteur dresse ensuite un catalogue

(1) Fr. Vic. de Búrgos. *De propr. rerum.* Lib. XX. cáp. cxxxj.

des instruments les plus employés : à savoir la « trompeta, la bozina, la tibia, le calamo, la sanbuga, l'atabal, la sanphonia, la guitaffa, le psalterio, l'arpa, le laud, les çinbalos, le cascavel » ; puis il cite les noms des docteurs dont la doctrine nourrit son œuvre, et qui sont ceux des Anciens les plus attachés aux thèses de Pythagore, et des Modernes qui restent dans la tradition des Anciens.

Le texte du Bachelier Alfonso de la Torre « interprète « autorisé de la science officielle du xve siècle (1) » nous donne la mesure de l'estime où était tenue la Musique, ainsi que de son importance mathématique : « Andada la « sexta jornada fuerō subidos ya en somo de toda la altura « del mōte. E começarō a oyr sones de armonja muy melo- « diosa, tāto q̄ bien perçebieron ser allí elparayso terrenal. « Del qual avien avido las nuevas. E estando marabillados « de la meliflua dulçura de tāta diversidad de sones, ⁊ tāta « concordia de bozes subitamēte les apareçió una donzella « con tāta exçelēçia de alegria en la cara que represen- « tava el lugar de donde venja. Aquesta donzella era cla- « vera de una puerta : por la q̄l entravan al sagrado monte. « E la çelica donzella tenia en la mano una viuela, et en « la otra mano unos organos manuales. E desque aquí « fueron llegados. ⁊ por la donzella reçebidos despues q̄ « deleytable reposo ovieron reçebido los dos sentidos « mejores : preguntada la causa de su oficio ⁊ morada. La « donzella les fabló en la seguiēte forma. Ya aveys sabido « como las cosas naturales son concatenadas et ligadas por « una muy engenjosa armonja. ansi las conmjxtas cōviene « á saber las cōgeladas como todas las otras cōplisionadas « ⁊ organizadas. E pues como los elementos sean ligados por « esta manera. E los cuerpos de todas las cosas cōpuestas : « necesario fue proceder el artifiçío de saber las proporçiōes « semejātes. Tāta es la neçesidad mja q̄ sin mj no se sabria « alguna sciençia : o disciplina perfetamēte. Aun la espera « voluble de todo el universo par una armonja de sones es

(1) Menéndez y Pelayo, t. *cit.*, p. 160.

« trayda. E yo soy refeçion ⁊ nudrimẽto singular del alma
« del coraçõ ⁊ delos sentidos. Por mi se exerçitan ⁊ des-
« piertã los coraçones en las batallas, ⁊ se anjman ⁊ prouo-
« can a cosas arduas ⁊ fuertes. Por mj son librados ⁊ rele-
« vados los corazones peresosos de la tristura, ⁊ se olvidan
« de las cõgoxas acostumbradas. E por mj son exercitadas
« las deuociones ⁊ afeçiones buenas para alavar ⁊ bien dezir
« a dios sublime ⁊ glorioso. Por mi se levanta la fuerça
« jntellectual a pensar traasçẽdiendo las cosas espirituales,
« bien avẽturadas eternas. E esto acabado de dezir : fijo
« fin por una taciturnidad ⁊ admjrable silençio. El enten-
« dimjẽto vío en la superfiçie de la pared pjntados primero
« a tubalcayn fallador jnventor primero de aq̃sta arte. E
« despues vío a lino thebeo, ⁊ amphion, ⁊ azeco admjrables
« et gloriosos en el proferir de la modulaçion. E vío allí
« á Nenbrot que no era menos su dulçura. ⁊ templamjẽto
« de su boz. q̃ la fuerça ⁊ quãtidad giguãtea de su cuerpo.
« Allí pitagoras q̃ cõsiderava el son de los ferreros con los
« martillos producido. E el caymjẽto de las gotas sobre
« el agua cõsiderava los primores de aqueste dulçe artifi-
« cio. Allí el gregorio que maguer veniese en los postri-
« meros en tiẽpo parescia ser de los primeros en grado. E
« luego de la otra parte : vío las tres partes de la musica.
« Conviene á saber la armonica. la organica. la metrica.
« Alli la diversidad de los jnstrumẽtos ⁊ la cõvenençia de
« los sones e la modulaçion de los vozes y la proporçiõ y
« distançia de los numeros daq̃llas | y asi le fue abierta
« aq̃lla puerta y vino de otra mas alta y mas ardua de
« subir q̃ aq̃sta (1). »

Nous pourrions retrouver le même langage métaphysique et le même style mystérieux dans le *Vérgel de Príncipes* de Rui Sánchez de Arévalo (2) écrit également vers la fin du xve siècle, et dédié à Henri IV de Castille. Et l'on ne doit pas croire que cette spéculation à outrance

(1) Bach. de la Torre. *Vision Delectable*. Ms. B. N. M. I. 1896. La parte primera, fo. xvj.

(2) Ed. de Uhagon, pp. 54-78.

soit vaine et inutile. L'abus seul des formes dialectiques données à ces exposés transcendentaux était vraiment un défaut. Mais le principe même de la science scholastique était digne d'admiration. M. Menéndez y Pelayo affirme trop légèrement que les « mathématiciens du temps « valaient fort peu, et cheminaient hors du droit sentier « des sciences exactes (1) ». On a pu voir au contraire, par de belles et récentes études (2) que le langage barbare des savants du moyen âge recouvrait une profonde prescience des plus hautes découvertes modernes. Aussi bien la musique n'est pas pour les purs théoriciens un prétexte à dissertations compliquées. La preuve en est dans les écrits plus spéciaux des « tratadistas de música » que nous examinerons tout à l'heure, et qui ne dédaignent pas, au début de leurs livres de pratique, de résumer, en un style parfois même éloquent, les caractères mathématiques et symboliques de l'art dont ils ne veulent traiter que l'un des aspects. La merveilleuse discipline collective de la science du moyen âge n'a jamais été mieux observée que dans son prolongement et son épanouissement au XVIe siècle espagnol.

Cette discipline a sa source dans l'enseignement de l'Université espagnole qui eut, dans ce même siècle, une importance européenne. Les écoles qui florissaient vers 1619 étaient au nombre de trente-deux, suivant Fernández de Navarrete (3), historien contemporain. Elles continuent, pourrait-on dire, les écoles isidoriennes quant à l'esprit qui les anime. On se souvient que l'un des plus fameux disciples de la règle d'Isidore, qui fut le protégé de l'Abbé Gérald et du comte de Borrell de Barcelone : Gerbert, Oblat d'Aurillac, s'instruisit à Ausone (Vich)

(1) Cf. *Ideas Estet.*, t. IV, p. 164.

(2) Cf. Duhem. *La tradition de Buridan et la science Italienne au XVIe siècle.* Bull. Ital., t. X, 1910. — *Jean I Buridan et Léonard de Vinci* (*ibid.*, t. IX, 1909). — *Dominique Soto et la Scolastique Parisienne* (Bull. Hisp., t. XII, 1910).

(3) Cf. Altamira. *Hist. de Esp.*, t. III, p. 534.

dans l'école du vénérable évêque Hatto (1), et que devenu pape en 999 sous le nom de Silvestre II, il continua ses études (2) qui lui valurent d'être pris pour un magicien (nigromante) (3). Depuis ce pontife les écoles isidoriennes ne firent que grandir. Avec la « Reconquista », les écoles monacales et paroissiales continuent la tradition (4). Puis les Universités de Salamanque et d'Alcalá en perfectionnent les ressources. Et lorsqu'en 1625 Philippe IV fonde à Madrid le fameux Collège de nobles madrilègnes, c'est d'Isidore que l'on se réclame pour la constitution des « Estudios reales de S. Isidro ». Le *trivium* et le *quadrivium*, où la musique prend place, sont le programme officiel de la « section des arts » soit dans l'Université, soit dans le Collège spécial des Jésuites de Gandie établi en 1546, soit dans les divers centres de latin, de grammaire, d'arts et d'humanités qui dépassaient le nombre de 4.000 vers 1619 (5). Les établissements les plus célèbres pour leur Enseignement des Arts étaient à la fin du XVI[e] siècle : le Collège de Doña María de Aragon fondé à Madrid par le Bienheureux Orozco en 1590 ; celui de la Compagnie à Calatayud; celui de Montforte de Lemus créé par D. Rodrigo de Castro en 1594 ; celui de l'Incarnation dû au zèle de Juan García Barranco, à Brihuega ; celui de Guadalajara tenu par les observants, enfin le collège de la Compagnie à Saragosse (6).

On connaît l'initiative du roi Alphonse le Savant qui voulut avoir à Salamanque « une chaire d'orgue (7) ».

(1) Cf. Labbé. *Bibl. Nova*, t. I, p. 157. Chron. de Hugo Flaviacense.

(2) Cf. *Epist. de Silv.* : 45, 72, 91, recueillies dans l'Hist. Francorum scriptorum, t. II — et *epist.*, 25, 24, 148, 88 de la même. *Epist*. 22 du t. IX du Recueil des Hist. des Gaules et de la France.

(3) Cf. Amador. *Rev. de Esp.*, t. VI. Silv. II y las Esc. Isid. — Núm. 22, p. 211.

(4) *Ibid.*, t. IX, n. 35.

(5) Cf. Altamira, *Hist. de Esp.*, t. III, p. 543.

(6) Cf. La Fuente. *Hist. de la Univ.*, t. II, c. LXXX.

(7) *Ibid.*, c. LXXXIV, p. 488 sq. — et cf. Vallejo, *op. cit.*

Cette initiative obtint le plus vif succès, et, au XVI[e] siècle, l'aveugle Salinas, dont nous parlerons plus loin, attirait les foules d'étudiants à son cours de musique. A côté de ces cours officiels, l'enseignement donné dans les collèges d'enfants de chœur, d' « infants » en Aragon et de « seises » en Castille et en Andalousie, produisait d'excellents résultats. Salamanque et Tolède soutenaient les plus célèbres d'entre ces Collèges, ainsi que le Pilar de Saragosse, l'église de Pampelune et quelques cathédrales catalanes (1). « A Tolède, le Cardinal Siliceo fonda un Col-« lège. L'école de musique et de grammaire de Sigüenza « fut destiné en 1343 par D. Pedro Gómez-Barroso à six « enfants de chœur... Divers monastères bénédictins pos-« sédaient aussi des collèges, selon leur ancienne cou-« tume. Celui de Saint-Jean de la Peña (2) existait depuis « le commencement du XI[e] siècle, au temps de D. Sanche « le Grand ou même peut-être avant... Celui de Mont-« serrat soutint aussi victorieusement le crédit de sa « célèbre *escolanie* qui conserve heureusement aujour-« d'hui encore (3) son haut prestige à Barcelone et dans « la vieille principauté tout entière... Plusieurs instituts « monastiques cultivèrent aussi la musique vocale et ins-« trumentale en ce qui concerne le chant sacré (4)... « Quelques couvents, même de mendiants, possédaient « aussi des chapelles de musique vocale et instrumentale, « spécialement dans les provinces basques, et l'on cite « surtout le couvent franciscain d'Aranzazu (5)... Les « couvents de femmes n'ignoraient pas non plus la « musique : les Franciscaines et les Clarisses surpassaient « les autres. Une histoire manuscrite de Guadalajara, écrite

(1) *Ibid.*

(2) C'est à San-Juan-de-la-Peña, que les musicologues placent communément aujourd'hui le berceau de la légende de Parsifal.

(3) La musique théorique y est enseignée par notre ami le P. Suñol.

(4) Nous avons déjà traité au ch. III des Geronimos et des Escurlaienses.

(5) Cf. chapitre général de S. Diego de Alcalá en 1830.

« par un certain Torres (1), parle de l'excellente chapelle « de musique qui existait dans le couvent grandiose de « la Piété où se trouve aujourd'hui le Lycée. Ce couvent « fut fondé en 1524 par Doña Brianda de Mendoza y « Luna... et Torres parle de quelques-unes de ses reli- « gieuses, remarquables comme musiciennes : ... Doña « Antonia de Toledo, Doña Margarita Zimbrón, Doña « Isabel de Aguiar, Doña María de Arellano, Doña Anto- « nia de Olivares, Doña María Clavijo et sa sœur Ana « María, grands compositeurs et instrumentistes, Doña « Juana Martinez et sa sœur Doña Francisca, Doña María « Mantilla et Doña Antonia de Contreras, plus vingt-six « religieuses préparées à la Chapelle, et dont la plupart « sont instrumentistes... Le type de ces fondations est le « Collège de Pastrana, placé sous la protection de saint « Bonaventure et qui se proposait l'étude de la musique « et l'éducation des enfants de chœur. Il fut créé en 1628 « par l'Archevêque de Grenade, D. Fray Pedro Gonzalez « de Mendoza. Il nomma fondateurs : D. Alejandro Tor- « runtero, bénéficiaire d'Albuñol ; pour premier Recteur, « le licencié Juan Hernández; Vice-Recteur et sous-maître « de grammaire, Juan Caballero, plus deux autres. L'Ar- « chevêque dota le Collège avec splendeur ; mais la déca- « dence vint vite, comme elle vint vite pour tous les Col- « lèges similaires, et en 1670, on dut vendre les tableaux « pour parer à la faillite. Il y avait plus de trente élèves « (colegiales) : leur habit était le costume franciscain, « avec des manches noires, une garniture rouge, et un « bonnet aplati ou académique. Les élèves devaient des- « cendre tous les jours pour les offices dans la Collégiale. « En 1791, on céda l'édifice pour en faire la chambre du « maître de chapelle et organiste de la Collégiale, car « depuis de longues années, le Collège n'existait plus. « Enfin le cosmographe Don Juan Labaña nous laissa

(1) Cf. Bibl. Nac. et copies dans le *Mémoire d'Inauguration de l'Institut de Guadalajara en* 1877.

« une notice sur une excellente Académie composée
« de Chevaliers et d'étudiants de Huesca, fondée en
« 1610, où l'on cultivait la musique, la poésie et des
« problèmes littéraires, en des soirées ou des con-
« certs auxquels assista ledit écrivain avec le plus grand
« plaisir (1) ».

De même que les professeurs de musique de ces divers collèges élevaient pour la chapelle conventuelle de nombreux et habiles disciples, de même dans les grandes universités, les maîtres théoriciens forment pour la Chapelle Royale, au XVIe siècle, un Verdugo ou un Vivanco par exemple. On peut croire d'après la précédente citation, que l'éclat de tant de fondations ecclésiastiques fut bien éphémère. L'Université au contraire ne cesse d'étendre son influence. De 1508, date de la création d'Alcalá jusqu'en 1608 où se fondent Oviedo et Pampelune, nous assistons au merveilleux épanouissement de l'enseignement scholastique dont la musique tient son importance exceptionnelle. La curieuse invective latine de Matamoros, professeur à Alcalá vers le milieu du XVIe siècle (2), contre les sophistes anciens et l'importation du mauvais goût en Espagne, témoigne de la splendeur de l'école espagnole : On y lit les éloges de Nebrija, Vives, Geluida et Honorato Juan (professeur de Valence), Siliceo, Fr. de Borja, de Juan III et de l'Université de Coimbre, de l'Université d'Alcalá (Lupus Herrera, Laurentius Balbus liliensis, Ioannes Ramirus, Petreius Toletani) ; des jurisconsultes de Salamanque : Victoria (3), Soto, Castro, Cano, Carranza, Carballo ; de plusieurs Universités ; de dames distinguées ; des théologiens Cuesta et Mancio et enfin... de Matamoros lui-même.

(1) *Ibid.*

(2) Cf. Alf. de Matamoros, de *Academiis et doctis viris Hispaniae*, 1553 (*ibid.*).

(3) Il ne faut pas confondre ce Victoria ou Francisco Vitoria, dont Melchor Cano publia les *Theologicæ relectionis* avec notre musicien-philosophe Tomás Luis de Victoria, appelé souvent aussi à l'italienne : Vittoria.

Il serait oiseux et même inopportun de traiter ici de l'organisation des Universités. La musique seule considérée comme l'une des matières mathématiques de l'enseignement doit attirer notre attention. Aussi nous arrêterons-nous un instant aux trois grandes Universités d'Alcalá, de Salamanque et d'Oviedo, où l'enseignement musical fut donné avec le plus d'éclat et aussi d'après une méthode plus rigoureusement scholastique. Nous ne verrons pas avec M. Altamira (1) cette différence entre Alcalá et Salamanque qu'il veut égaler à celle même de l'humanisme et du gothisme. Salamanque, de type plus démocratique compte soixante chaires, Alcalá plus aristocratique en possède quarante-deux (2) ; leur rivalité d'ordre général est aussi vivace dans l'ordre des spécialités, et les deux professeurs de musique de la « petite Rome » et de la fondation de Cisneros (3) sont les heureux titulaires de chaires également réputées.

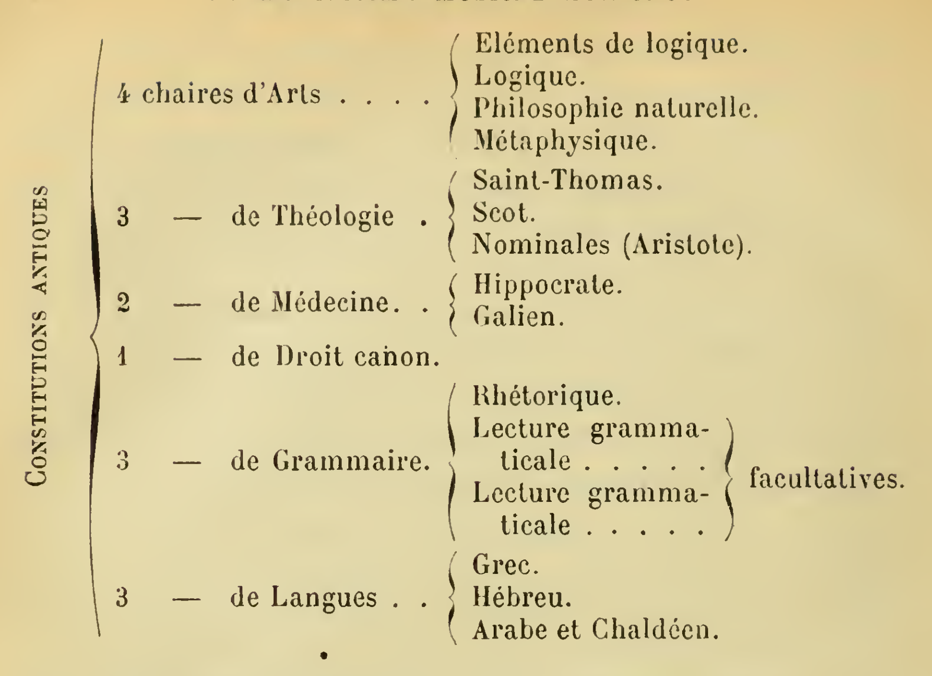
L'inauguration du Collège de S. Ildefonso eut lieu le 26 juillet 1506 (4). Les constitutions « antiques » furent promulguées solennellement dans la chapelle le 22 janvier 1510. Trois ans après, le 23 mars 1513 on promulgua les constitutions « mineures » des étudiants pauvres. Enfin, le 17 octobre 1517, le maître Antonio de la Fuente, au nom du cardinal, présenta à l'approbation des « colegiales » les constitutions définitives ou « modernes ». D'après les constitutions « antiques », les chaires étaient les suivantes :

(1) *Hist. de Esp.*, t. III, p. 534.

(2) *Ibid.*, p. 538.

(3) Cf. Ben. Hernando y Espinosa. *Cisneros y la fundac. de l'Univ. de Alcalá* (Bol. de la Instit. libre de enseñanza. XXII, nº 465, p. 353 sq.). — Prescott. *Hist. de Ferdinand et d'Isabelle*, IV, p. 117. — Héfélé. *Le Cardinal Ximenès*, p. 119 sq. — Alvar Gòmez. *De rebus gestis a Francisco Ximenio Cisnerio, Archiepiscopo Toletano*, libri octo, fol. 79 v. — 80 v. — Quintanilla. *Archetypo de virtudes...*, p. 184 sq.

(4) A. de la Torre y del Cerro. *La Univ. de Alcalá*, Rev. de Arch., 1910.



Constitutions antiques		
4 chaires d'Arts	Eléments de logique. Logique. Philosophie naturelle. Métaphysique.	
3 — de Théologie .	Saint-Thomas. Scot. Nominales (Aristote).	
2 — de Médecine. .	Hippocrate. Galien.	
1 — de Droit canon.		
3 — de Grammaire.	Rhétorique. Lecture grammaticale . . . . . Lecture grammaticale	facultatives.
3 — de Langues . .	Grec. Hébreu. Arabe et Chaldéen.	

Et voici les chaires de la nouvelle organisation :

CONSTITUTIONS MODERNES
- 8 chaires d'Art : deux de chaque branche.
- 3 — de Théologie.
- 2 — de Médecine.
- 2 — de Droit Canon : Prime et Vêpres.
- 1 — de Rhétorique : anciennement de Grammaire.
- 6 — de Grammaire : Poésie, Eloquence, Rhétorique.
- Plusieurs chaires de Langues.

Parmi les professeurs (1) nous citerons le théoricien de la musique Ciruelo, élu « collégial » par mandat de Cisneros le 17 janvier 1510 ; Rodrigo de Cueto, chapelain majeur le 26 mars 1516 et « colegial » le 23 février 1519 ; Pedro de Lerma, lecteur d'Aristote ; les mathématiciens Martínez Siliceo et Pérez de Oliva. Les maîtres ès arts entre 1509 et 1519 sont : Pardo, Olivano, Castellar, Carenes, Castro et Miranda (?), Ramírez, Tomás, Insausti, Puente, Zuría, Bivel, Puxvert, Vargas, Cueto et Medina.

(1) Cf. Constitutiones insignis Collegii S. Ildefonsi ac per inde totius almæ Complutensis Academiæ ab Illustriss. ac reverendiss. Domino. Fr. Francisco Ximenio Cardenali Sanctæ Balbinæ, et Archiepiscopo Toletano, ejusdem Collegii et Academiæ unico fundatore, olim sancitæ, tit. XXXVIII, p. 30. Compluti, 1560. — Cf. aussi : De la Torre y del Cerro, *op. cit.* Apéndices, p. 67 sq.

Les théologiens sont : Ciruelo (saint Thomas), Clément (Scot), Gil et Carrasco (Aristote). Mais le musicien parmi ces maîtres est Pedro Ciruelo, professeur de doctrine thomiste en la même année de 1516 où paraît son livre fameux dont nous nous occuperons plus loin : Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium.

Nous avons plus de détails sur la chaire de musique de l'Université de Salamanque (1). On sait la protection que Charles-Quint accorda à l'Académie des bords du Tormes et que l'empereur lui vendit le titre de « secrétariat » en 1529 pour 3.000 ducats. L'Université modifia ses statuts en 1561 et en 1594. Dans ceux de 1538 (2) on peut lire nombre de renseignements précieux sur la musique. Le titre XIe fixe le protocole des lecteurs et des auditeurs (como an de leer los lectores y en que dias y que liciones y que horas y leturas y como an destar y oyr los oyentes). On doit lire en latin et jamais en romance, sauf si l'on se réfère à quelque loi royale : mais cette disposition ne touche ni les grammairiens de « mineurs », ni les astrologues ni les musiciens. — Le titre XIXe traite des régents ès arts : Le professeur de musique doit expliquer pendant une demi-heure, et pendant l'autre demi-heure exercer au chant ses auditeurs. Le programme est distribué de sorte que le plain-chant soit étudié jusqu'au mois de mars, le chant figuré jusqu'à la Saint-Jean, et le contrepoint jusqu'aux vacances. Le titre XXXVIIe établit les droits du recteur et de ses subordonnés (de los derechos que an de lleuar retor y consiliarios bedeles y escriuano de las prouisiones de las cátedras). Celui qui aura reçu une chaire de Musique devra payer un ducat à chaque « consiliario ». Dans la provision des cours, des substitutions et des petites chaires, il devra 6 réaux à chaque « consiliario » et dans tous les cas le double de ce droit au Recteur. Mais si la chaire ne se pourvoit pas par concours, le Recteur et les

(1) Cf. Alej. Vidal y Díaz. *Memor. Histór. de la Univ. de Salamanca*. cap. IV.

(2) *Ibid.*, p. 69 sq.

« Consiliarios » ne percevront que la moitié de ces droits. Le greffier et le bedeau toucheront 4 réaux chacun dans la prise de possession d'une chaire de titulaire, et 2 réaux seulement pour les autres chaires. Le titre XXXVIIIe prévoit les droits que doivent payer à la caisse ceux qui sont pourvus de chaires par élection (de los derechos que an de pagar al arca los que fueren proveydos de las catredas proueyéndose por votos). Le professeur favorisé doit livrer au Recteur dans les cours d'Arts et de grammaire, 4 ducats pour 30.000 mrs ; 3 ducats pour 25.000 mrs ; 2 ducats 1/2 pour 20.000 mrs et 2 ducats pour 15.000 mrs. Le titre XXXIXe concerne les chaires non votées (de lo que an de pagar no tomando votos) et fixe à 1 ducat le droit des titulaires et 6 réaux pour les non titulaires et les suppléants (salarios de curso). Au titre XLIIIe sont traités les substituts de professeurs mis à la retraite (de lo que se a de pagar à los sostitutos de los catredaticos jubilados) : Les substituts des professeurs de Musique payeront jusqu'à nouvel ordre, à partir du jour de Saint-Lucas de l'an 1538, 16 ducats.

En 1569 on reçoit à l'Université un décret royal mandant l'incorporation à la Faculté des Arts du Maître-Ecole (maestre-escuela) (1) Salinas (2) dont le *De Musica Libri Septem* devait avoir quelques années plus tard un si grand retentissement.

Le caractère scientifique de l'Université de Salamanque lui valut d'être consultée par Grégoire XIII et Philippe II pour la réforme du calendrier en 1578 (3). Plus tard ce même caractère la fit charger, comme nous l'avons vu, de la rédaction du statut par lequel chacun devait prêter serment en faveur de l'Immaculée-Conception de la Vierge. Les PP. Maestros, Fr. Agustin Antolinez, professeur de « Prime » de théologie, Fr. Pedro de Herrero, de l'ordre

(1) Cf. Vallejo. *Disert. cit. ma V. subcesion de dignidades.*

(2) Cf. Vidal y Díaz. *Op. cit.*, p. 109.

(3) *Ibid.*, p. 110 et Informe Bib. Salam. Est, 1o tab., 4o, no 22.

des Prédicateurs et Ant. Pichardo, professeur de « Prime » de Droit (Leyes) furent commis à ce soin. Le cloître étant réuni tout entier le 2 mai 1618, on demande au Roi confirmation du statut, et Philippe III envoie un décret (cédula) en date du 12 juillet par lequel il donnait satisfaction aux demandeurs (1). Il convient d'observer, ici, que les souverains n'épargnèrent rien pour être les dignes patrons et protecteurs de l'Université. Philippe II lui prêta de grosses sommes d'argent entre 1565 et 1592, et Philippe III fit à Salamanque, avec Marguerite, en 1600, une visite solennelle.

En 1617, parmi les 25 chaires de titulaires on désignait celles de Musique, de Langues, d'Astrologie, de Rhétorique et de Prime, de Grammaire, du nom singulier de « chaires extravagantes ». La raison de cette sorte de sobriquet nous est inconnue, mais nous voyons sans étonnement la Musique en former partie, car il est bien certain que de tout temps la Musique fut soumise à un régime très spécial quant à sa place dans les matières ordinaires de la Faculté. Cependant la Musique fut pour l'Université de Salamanque une occasion de gloire puisque le mathématicien Ciruelo partit de Salamanque pour enseigner la musique à Paris, puisque Bartolomé Ramos de Pareja, qui inventa le « tempérament » et la « basse continue » fut professeur à Bologne après avoir débuté dans la cité du Tormes, et puisqu'enfin Salinas et son admirateur Fr. Luis de León (2) donnèrent à Salamanque un prestige inégalé (3).

Outre Alcalá et Salamanque, Oviedo cultive l'art harmonique (4). Le 15 octobre 1574, Grégoire XIII envoie la « bulle d'érection » pourvue des mêmes privilèges naguère accordés à ses deux aînées. La Bulle passa par le Conseil et fut confirmée par décret royal (real cédula) de Phi-

(1) *Ibid.*, p. 120-121.

(2) Cf. son Ode à Salinas.

(3) Cf. Vidal y Diaz : *Op. cit.*, cap. x, p. 241.

(4) Cf. F. Canella y Secádes : *Hist. de la Univ. de Oviedo*, cap. preliminar, p. 13 sq.

lippe III à Gumiel de Mercado le 18 mai 1604 (1). Les premiers professeurs furent nommés le 15 septembre 1607. Parmi les préposés aux Arts, on cite (2) les dominicains Fr. Pedro de Sto-Tomás, le « fameux ergotiste », et Fr. Jacinto de Tineo, lecteur de l'Ordre ; le bénédictin Fr. Cristobal de Aresti et le Magistral Menéndez de la Cotariega ; le Dr Martin Sánchez, professeur de Mathématiques, et pour la chaire de musique (de canto) le maître de Chapelle de la cathédrale lui-même, qui était chanoine ou tout au moins jouissait des revenus d'un canonicat.

Par ce dernier exemple, nous touchons déjà au mélange de la théorie et de la pratique, qui, quelques années auparavant, eût soulevé tant de tempêtes parmi les nombreux musicologues dont nous allons avoir à nous occuper. Car, pendant tout le xvie siècle, les théoriciens de la musique forment une espèce d'aristocratie fort dédaigneuse pour la gent « inférieure » des musiciens partiques. Rien de plus divertissant à cet égard que le dur traitement infligé par le savant Espinosa au « praticien » Bizcargui que par ailleurs Bermudo appelle un barbare » (1). Bizcargui, chapelain et organiste de la cathédrale de Burgos, avait eu l'audace de publier un *Art de plain-chant et de contre-point*, et voici comment Espinosa le refute dans son *Traité des principes de musique pratique* (3) : « Qu'il se taise, donc, dit Espinosa (4), qu'il se « taise et qu'il ait honte, ce Gonçalo Martinez de Biz- « cargui, chapelain dans l'église de Búrgos, et que sa « barbare et vénéneuse langue cesse maintenant de vou- « loir enseigner et écrire des hérésies musicales : en « contredisant Boèce et Guillaume en particulier : et « j'ajoute à ceux-ci tous les auteurs qui avant eux, en « leur temps, ou après eux jusqu'à ce jour, ont écrit et

(1) *Ibid.*, cap. 1o, p. 39. *Archivo de la Univ. Testamentaria del Azbpo* Valdés, fol. 20.

(2) *Ibid.*, cap. II, p. 43.

(3) *Declar. de Instr.*, cap. XIV. *Contra algunos bárbaros tañedores.*

(4) Nous donnerons plus loin le signalement exact des deux livres.

« écrivent dans les domaines pratique et spéculatif sur
« cette science mathématique [de la musique] : lesquels
« tous ensemble et chacun en particulier condamnent et
« tiennent fort justement sentenciée son hérésie en de
« nombreux livres et en maint passage et d'un commun
« accord, à savoir qu'il pèche gravement en disant que
« tout demi-ton de mi à fa, soit chromatique, soit diato-
« nique, est chantable s'il est majeur et inchantable s'il est
« mineur : phrase certainement diabolique et blasphéma-
« toire, car il veut se fier entièrement et exclusivement à
« son oreille, et il est clair que celle-ci peut se tromper,
« et se trompe : comme nous le voyons chaque jour en
« comparant les voix qui se montent ou se baissent avec
« le son de l'instrument où les sons (*sic*) restent stables :
« et en admettant que son oreille pût surpasser en acuité
« toutes les oreilles passées et présentes, ce qui est impos-
« sible, il sait bien ou doit bien savoir, puisqu'il s'intitule
« maître, que selon Boèce (lib. 1, de M. cap. 9, Sed de
« his ita, lib. 5, c. 1, Sed de his paulo, et selon Guillaume
« de Podio lib. 1, cap. 6, Et si armonia, et selon Fran-
« chinus, lib. 1, cap. 7. Quanquam aurium, et selon Bur-
« tius, lib. 1, cap. 6, Visum est), le sens de l'ouïe dans
« l'art ne peut être juge des consonances ni des disso-
« nances : lequel art doit s'entendre naturellement non
« seulement du musicien pratique et théorique, mais
« encore d'un art harmonieusement disposé : et puisqu'il
« montre déjà n'être pas théoricien dans ce qu'il écrit et
« enseigne : qu'il sait pertinemment qu'il est de ces chan-
« teurs et instrumentistes que ceux que lui-même contre-
« dit avec tant d'audace et si peu de vergogne, appellent
« en maint passage les esclaves de la musique (*sic*), car
« parce que nous prenons le nom de l'œuvre même qui
« en est la seule pratique, il est certain que nous ne tom-
« bons pas sous son jugement : ceux qui prennent le nom
« de la science même, ceux-là seuls sont les musiciens
« qui peuvent en connaissance de cause juger avec exac-
« titude et rendre des sentences : dans la pratique quels

« sont les intervalles chantables et leur nombre : et dans
« la spéculation quels sont et combien nombreux appa-
« raissent les inchantables : c'est à eux seuls, qui nous
« ont éclairés et qui nous ont donné la lumière dans notre
« musique, que l'on peut avec justice, et que l'on doit
« donner foi entière : et je la leur donne comme le moindre
« disciple du plus humble d'entre eux, et non pas à mon
« propre sens de l'ouïe puisque sans avoir toutes les
« conditions précitées je me loue tellement de ce sens que
« par lui seul, grâce à ce que j'ai vu et entendu des
« excellents auteurs anciens et en qualité d'humble dis-
« ciples des auteurs actuels, j'ose défendre avec mes faibles
« forces ce que sur cet article les anciens écrivirent et les
« modernes ont affirmé. Je voudrais fort, certes, que
« M. Bizcargui cherchât à savoir non seulement ce qui
« constitue le monocorde ou l'orgue, mais ce qui leur
« manque pour n'être pas aussi imparfaits qu'ils sont, ce
« qui est indéniable : ce que j'ai bien prouvé dans mon
« quatrième traité sur les trois genres de musique. Car
« ceux qui font lesdits instruments sont aussi sans aucun
« doute les esclaves de la musique : puisqu'ils prennent
« aussi le nom des instruments eux-mêmes : et ceci paraît
« fort clair, parce qu'ils marchent tous à tâtons et sans
« aucun concert dans la répartition des tons et demi-tons
« sur le diapason de l'orgue que chacun traite à sa manière
« sans se concerter sur les quantités : et je peux certai-
« nement affirmer ceci car je suis témoin oculaire : car
« parmi nombre d'organistes dont j'ai voulu savoir le dia-
« pason, je trouve entre eux des variations considérables
« sur les quantités : aussi bien dans celles d'ordre infé-
« rieur que dans celles d'ordre supérieur, et c'est pourquoi
« ils ne réussissent jamais ni ne peuvent réussir un orgue
« avec toute la perfection qu'il doit avoir, et malgré qu'ils
« accordent et désaccordent, mettent, ôtent, ferment et
« ouvrent des tuyaux, leurs orgues ne sont jamais de
« tout point parfaits : et la cause n'est autre que leur
« ignorance de ce qu'ils devraient savoir, pour réussir et

« ne jamais se tromper, parce qu'ils n'ont pas appris à « donner le poids et la mesure que chacun doit avoir, « à l'école de ceux qui le savent et sauraient le leur « enseigner. »

Espinosa n'est pas le seul théoricien dédaigneux de ces « esclaves de la musique » qui étaient pourtant ceux à qui la musique devait son existence. Il semble que ce sentiment si divertissant, que cette tendance presque ridicule à considérer la musique comme un simple prétexte à la musicologie, aient été au XVIe siècle un sentiment d'honneur et une tendance aristocratique. La discussion virulente et personnelle est de règle au XVIe siècle en Espagne, et nous croyons voir en ce travers d'esprit l'un des plus caractéristiques du tempérament espagnol en général. La même passion individualiste qui est à la base du mysticisme se retrouve dans l'appareil critique des écrivains égoïstes dont parlait le compilateur Bermudo.

Nos auteurs se disent sans doute que les sons s'évanouissent, mais que les écrits restent. Et ils songent à la postérité. Un théoricien anonyme de Séville, dont nous commentons plus loin le traité, admire avec orgueil les progrès de l'art musical en son temps, c'est-à-dire aux environs de 1480 ; et il s'écrie : « Ceux qui viendront, « je ne sais ce qu'ils feront, mais je crois qu'ils auront « fort à faire pour aller plus avant dans l'étude des trois « choses que j'ai dites (composer, chanter, jouer) et que « j'ai écrites ici pour que ceux qui liront ce traité dans les « temps futurs se rendent compte de ce que l'on com- « pose aujourd'hui. »

Guillaume Despuig en son chapitre v « De musico quid sit » de son traité paru en 1495 : *Commentariorum musices*, nous vante l'importance, la beauté et la difficulté du rôle de l'artiste. Bermudo, dans le chapitre v du Ier livre de sa *Declaración* étudie la différence qu'il note entre les deux espèces de chanteurs et les musiciens (qué differēcia ay entre cantante, cantor y músico), et après avoir cité Boèce, Andrea, Augustin, Guido, Jean XXII,

le Stapulense, Cicéron, Socrate, Platon et Quintilien, conclut qu'il y a en Espagne beaucoup des premiers et peu des seconds (en nuestra España ay infinidad de cantantes, muchos buenos cantores, y pocos músicos). » Sancta Maria, en son *Prologue de l'Art de jouer* (1565), nous confie son grand désir de mettre « en art » tout ce qu'il avait étudié, afin qu'en moins de temps et avec moins de travail on puisse obtenir des résultats. Il blâme l'usage, parce qu'il est « long et incertain » et prône l'art « court et certain », en affirmant que nul, sans l'art, ne peut atteindre la perfection dans sa « faculté », car il est comme « ceux qui, ignorant le chemin, vont sans guide, et comme ceux qui marchent à tâtons sans lumière. » — Enfin, ce sentiment de la dignité exceptionnelle du musicien théorique se retrouve jusque dans la Gemma Harmonica imprimée à Ségovie le 12 avril 1898 au chapitre... *de objecto Musicæ... et quod Musicas sit vera scienta speculatiua.*

Ces quelques exemples que nous pourrions multiplier indéfiniment, car tous les traités spéculatifs du xvie ou même du xviie siècle reproduisent et sous une forme identique les arguments précités, sont révélateurs de la fidélité des Espagnols à la tradition. Nos auteurs du xvie siècle n'inventent rien. Ils précisent au point de vue pratique les notions que leur ont léguées leurs aînés ; mais le fond même de leur doctrine n'est que le prolongement des grandes idées antiques et, par suite, des idées du moyen âge. Cette conception éminente du théoricien, par exemple, découle directement de Boèce qui dans son *De Musica* consacre le chapitre xxxiv à la personne du musicien (quid sit musicus) (1) : « Nunc illud esse intuen-
« dum quod vis ars omnisque etiam disciplina honorabi-
« liore naturaliter habeat rōnem quā artificiū : quod
« manu atque opere artificis exercetur. Multo enim est

(1) Ed. *cit.* donnée par Alonso de Villegas à l'Eglise de Tolède en 1579. Nous nous servons à dessein d'une édition du xvie siècle.

« maius atque altius scire quod quisque faciat : q̄ȝ ipsum
« illud efficere = q̄⁊ sciat ⁊ enim artificium corporale
« quasi serviens famulatur. Ratio vero quasi domina im-
« perat : ⁊ nisi manus secundum id quod ratio sancit ⁊
« efficiat : frustra sit. Quanto igitur preclarior esse scientia
« musicei in cognitione rōnis : quam in opere efficiendi
« atque actu tamtum. s. q̄ȝtum corpus mente superatur :
« Quod. s. rōnis expers servitia degit : illa vero imperat
« atq. ad rectum deducit. q⁊ nisi pareatur eius imperio :
« expers rationis opus titulabit. Unde sit ut speculatio
« rōnis operandi actu non egeat. Manuum vero opera
« nulla sint nisi rōne ducantur. jam vero quanta sit
« gloria meritumque rationis : hīc intelligi potest q⁊ ceteri
« (vt ita dicam) corporales artifices non ex disciplina sed
« ex ipsis potius instrumentis cepere vocabula. Nam citha-
« redus ex cithara, vel tibicen ex tibia : ceterique suorum
« instrumentorum vocabulis nuncupantur (1) : is vero
« est musicus : qui ratione perpessa canendi scientiam
« non servicio operis : Sꝫ imperio speculatōis assumit.
« Quod. s. in edificiorum bellorūque opera videmus et
« incontraria scilꝫ nuncupatione vocabuli : Eorum nam-
« que noibus vel edificia inscribuntur vel ducuntur
« triumphi = quorum imperio ac rōnem instituta sunt
« non quorum opere servitioque perfecta. Tria igitur
« sunt genera : que circa artem musicam versantur :
« Unum genus est quod instrumentis agitur : aliud fingit
« Carmina : Tertium quod instrumentorū opus carmenque
« diiudicat. Sed illud quidem quod in instrumentis posi-
« tum est : ibique totam operam consumit : ut sunt citha-
« redi : quisq3 organo ceterisque musice instrumentis
« artificium probant : a musice scientiæ intellectu se iūcti
« sunt. quī famulantur (ut dictum est) nec quicquā affe-
« runt rōnis. Sed sunt totius speculationis expertes. Secū-
« dum vero musicam agentium genus est poetare : Quod
« non potius speculatione ac ratione quā naturali quodam

(1) Cf. Marcós Durán. Cf. *Lux bella* et le *Comento* (1498) analysés plus loin, *passim*.

« instinctu fertur ad carmen. Atque iccirco hoc quoque
« genus a musica segregandum est. Tertium est quod
« judicandi peritiam sumit. Vt rithmos : cantilenasque
« eorumque Carmen possit perpendere : Quod s. qũ
« totum in ratione ac speculatione positum est : hoc
« proprie musice deputabitur. Isque musicus est : cui
« adest facultas secundum speculationem rõnem ve pro-
« positam ac musice convenientem de modis ac rithmis.
« Deque generibus cantilenarum : ac de permixtionibus
« ac de omnibus : de quibus posterius explicandum est :
« ac de poetarum carminibus iudicandi. »

Par la réédition faite en 1652 par Marcus Meibomius (1) des anciens auteurs de traités musicaux, nous pouvons présumer que le genre d'études auquel s'adonnèrent les Espagnols du même siècle et du siècle antérieur, fut hautement scientifique : les Éléments harmoniques d'Aristoxène, l'Introduction d'Euclide, le Manuel de Nicomaque, l'Introduction d'Alypius, ainsi que celles de Gaudentius et de Bacchius, enfin les traités d'Aristide Quintilien et de Martianus Capella nous indiquent la direction de ces études. L'arrogance d'un Espinosa n'est-elle pas excusable lorsqu'on lit après lui cette phrase du 3e livre d'Aristide :

ἡ μουσικὴ μὲν πάσης μαθήσεως τὰς ἀρχάς.
φιλοσοφία δὲ, τὰς ἀκρότητας παραδίδωσι.

Aussi bien n'est-elle rien auprès de l'extraordinaire importance que se donnent un Burtius et un Ramos de Pareja discutant sur le tempérament, ou bien encore un Lusitano triomphant d'un Vicentino sur la question des modes.

Bartholomé Ramos de Pareja, né en 1440 à Baeza en

(1) Ed. cit. *Antiquæ Musicæ Auctores septem | græce et latine | Marcus Meibomius | restituit ac Notis explicavit.* elzev. 1652. — Rééd. par C. Janus. Leipz., 1895. — Cf. aussi *Scriptores eccles. de mus. Sacra...* a M. Gerberto. 3 vol., San-Blasien 1784. — Cf. trad. du même auteur par Coussemaker : *Traités inédits sur la musique du Moyen Age* (I-II-IIIe part.) — et Ed. en cours de publication de H. Expert : *Les théoriciens de la musique au temps de la Renaissance*, avec trad. françaises.

Andalousie, et professeur à Bologne où il eut pour disciple le célèbre Spataro, fit imprimer ses leçons en 1482 sous le titre de *De musica tractatus sive musica practica* (1). Ramos y exposait sa théorie du tempérament, dans lequel devait disparaître le *Comma*. C'était le développement sous forme doctrinale des audaces intentées jadis par Ptolémée qui, selon Porphyre, s'était inspiré des enseignements de Didyme d'Alexandrie touchant la différence des systèmes musicaux de Pythagore et d'Aristoxène. L'ouvrage de Ramos se divisait en deux livres (Hunc nostrum librum Musicæ in duos partiales libros dividimus de modis musicis sensualiter deprehensis : secundus rationis investigationem clare docebit) dont le titre seul était un manifeste. Le premier livre traitait de la « parte judiciali » de la musique et se divisait en six canons d'exposition. Le second livre contenait quatre groupes de 16, 34, 7 et 6 propositions qui déchaînèrent une véritable tempête parmi les musicologues étrangers. Franchinus Gaforus (ou Gaffurius) lui répondit en sa *Musique Pratique* (2), et, un peu avant, en 1487, Nicolas Burtius, natif de Parme, recteur de l'Oratoire de Saint-Pierre, et plus tard « guardacore » à Parme, prit la défense de Guido d'Arezzo contre Ramos en son livre, cité de mémoire et de façon incomplète par M. Menéndez y Pelayo (3) : Nicolai Burtii Parmensis musices Professoris ac juris Pontifici studiosissimi Musices opusculum incipit, cum defensione Guidonis Aretini adversus quemdam Hyspanum veritatis prevaricatorem (4), ouvrage amer et impoli (5) auquel répliqua victorieuse-

(1) Bologne, 11 mars 1482. Un seul exemplaire connu, et que l'on trouve à la Bibl. Liceo Rossini de Bologne. Le ms. existe à la Bibl. Royale de Berlin. 4° let. du s. XV, 87 fol. On y lit : Ex collectione Georgii Pöelchau. | Barthol. Ramis musica. — Ms. acquis par Christian Niemeyer à Catane en 1817. Il passe pour l'autographe (?) de Ramos (plusieurs couleurs). (Cf. Menéndez y Pelayo. *Ideas Estét*, t. IV, p. 183 (note).

(2) Practica Musice Franchini Gafori | Laudensis | quattuor libris compræhensa (1496).

(3) Cf. *Ideas Estét.*, t. IV, p. 177.

(4) Bologne, 1487, in 4°. goth.

(5) Cf. B. Baldi. *Crón. de Matematic.*, p. 100 = « la lingua e la dot-

ment, en 1491, Spataro, professeur à Bologne et disciple de Ramos.

Quant à Vicente Lusitano (1) né à Olivenza, qui vécut la majeure partie de son existence à Viterbe et à Parme, et dont on parlait encore à Rome en 1551, sa discussion (2) avec l' « archi-musicien » Nicolas Vicentino à propos des trois espèces modales — diatonique, chromatique et enharmonique — n'était pas stérile comme le croit M. Menéndez y Pelayo en un passage qui nous paraît vraiment incompréhensible (3). Il vainquit son adversaire et remporta deux écus d'or à la suite d'une ardente bataille livrée dans la Chapelle Pontificale en présence des chanteurs (notamment de Bartholomé Escobedo), de plusieurs cardinaux et de hauts dignitaires. Il parut être le champion de la musique traditionnelle ou diatonique, (4) et Vicentino voulait faire revivre le chromatisme honni par Platon, ainsi que l'enharmonie (5). On se doute donc de l'importance qu'une semblable polémique pouvait acquérir à l'époque même du Concile de Trente d'où la musique devait sortir transformée. Un des juges de la Chapelle Pontificale confondit, par la suite, Vicentino par un traité demeuré manuscrit (6) et un Bolonais (7) gagné à la cause de Lusi-

trina usata nel suo libro tengon del barbaro e rugginoso. » Cit. par Fetis : Bibl. des Musiciens.

(1) Cf. Vasconcellos. *Os musicos portugueses.*

(2) Cf. Arteaga. *Revoluciones del teatro musical italiano* (1783); et Baini. *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Palestrina* (1828, vol. 1, pág. 322-348, notes 424 et 426).

(3) Cf. *Op. cit.*, p. 185, note.

(4) Cf. son Introduzione facilissima e novissima di canto fermo, figurato, contraposito, simplice é in concerto con regole generali per fare fughe differenti sopra il canto fermo à 2, 3 e 4 voci, e compositioni, proportioni, generi Diatonico, Cromatico, Enharmonico. Roma, 1553, 4°, 80 pág., 2° éd. et 3° éd. à Venise en 1558 et 1561, 4°.

(5) Cf. L'antica musica ridotta alla moderna pratica con la dichiaratione, et con gli esempi di tre generi co le loro Spetie, et con l'inventione di uno nuovo Stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica con molti Segreti musicali. Roma, 1555.

(6) Cf. Ghisilino Dankarts. *Trattato di... Sopra una differentia musicale...* ms. Bibl. Vatic.

(7) Cf. J.-M. Artusi. *Difesa ragionata della Sentenza data da Ghis.*

tano, composa en 1600 un nouveau réquisitoire contre le maître italien (1).

Telles furent les principales querelles de théoriciens au XVIe siècle. Elles nous conduisent à l'analyse des œuvres spéculatives de ces mêmes théoriciens. Et déjà nous pouvons constater que si les discussions vraiment sérieuses, qui naquirent de tant d'œuvres didactiques, se limitèrent en somme aux deux disputes précitées, la force traditionnelle était grande qui inspirait des auteurs aussi nombreux et variés et ne les faisait pas plus souvent se disputer entre eux. Nous allons nous rendre compte de l'influence d'enseignements antérieurs et d'une puissante discipline ecclésiastique sur un siècle tout entier, et un siècle particulièrement fécond en écrivains musicaux. Il n'est pas jusqu'à la forme extérieure de leurs ouvrages scholastiques qui ne nous persuade de l'exactitude de cette affirmation. Le titre, la dédicace-introduction, la distribution des chapitres, parfois même la langue, s'inspirent d'une véritable « règle » à laquelle nul n'oserait se soustraire. On écrit en latin scholastique autant qu'en naïf castillan du XVIe siècle ; et ce dernier langage est comme tout imprégné de la syntaxe mère, bien plus, certes, que l'espagnol purement littéraire de la même époque, parce que nos théoriciens ont constamment sous les yeux les traités latins qu'ils citent à chaque instant.

Nous n'avons pas à nous occuper ici des « códices » fameux, des textes liturgiques, des dévotionnaires luxueux, des antiphonaires monumentaux, des passionnaires enluminés, ni des bréviaires ou livres d'heures princiers. On retrouve ces beaux ouvrages où tant d'art raffiné fut dépensé pour notre émerveillement oisif, dans les bibliothèques, dans les archives des cathédrales, dans les musées d'Espagne — presque toujours monastiques — et

Dank. et Bart. Esc... a favore di D. Vinc. Lus. contro D. Nic. Vicent (cit. par le même, en ses *Ragionamenti...* (Venise, 1600, p. 28 et 51).

(1) Cf. De la Fage. *Diphthérographie*, p. 244 sq.

dans mainte collection particulière (1). Ce qui doit seulement retenir notre attention, c'est la succession ininterrompue et si brillante des œuvres spéculatives qui traitent de la musique non pas comme d'un art en soi, mais comme d'une technique, comme d'une science mathématique, en un mot comme l'un des « sept arts libéraux » qui forment le *trivium* et le *quadrivium*.

Presque tous ces ouvrages didactiques ont été fort heureusement centralisés et réunis en diverses sections de la Bibliothèque Nationale de Madrid, où, cependant, une mauvaise administration en laissa s'égarer plusieurs. Mais nombre de traités demeurent disséminés dans la Péninsule, dans quelques bibliothèques municipales ou ecclésiastiques, souvent même chez de simples particuliers. Nous nous proposons de les citer par ordre chronologique : c'est le plus sûr moyen de suivre sans erreur l'évolution théorico-musicale qui s'accomplit en Espagne au cours de son siècle d'or.

*
* *

La date est inconnue d'un livre du xve siècle écrit en latin-limousin et que nous avons pu voir chez D. Roque Chabás, de Valence. Ce très curieux exemplaire en deux langues mêlées se trouvent dans un « cantoral » sans « portada » à la page 71. En encre rouge on lit : Sequitur ars musice q̄ apellatur liberalis, ce qui nous fixe sur ce livre quant à sa doctrine. Il commence en latin : Musica est una de septem artibus quas liberales appelamus, et dès le verso de la seconde page se continue en valencien pour revenir au latin et s'amuser ainsi jusqu'à la fin en des alternances d'idiomes qui déroutent le lecteur (2). Ce

(1) Cf. J.-M. de Eguren. *Mem. descriptiva de los códices notables conservados en los Archivos eclesiásticos de España.* (Madrid, Riv., 1859.) — Et Beer, Ewald, *op. cit.*

(2) Ce codex appartint au couvent des PP. franciscains de Denia qui fut abandonné lors de l'emprisonnement des Pères. Il passa ensuite aux mains

traité est fort court et ne nous semble pas original. Mais en sa qualité d'apax, nous nous devions de le citer.

Le plus ancien document connu est le « Traité de plain-chant, contrepoint et chant figuré » composé par le sacristain de la chapelle de Saint-Clemeint de Séville, Fernando Estéban (1). On y peut lire les règles suivantes sur les propriétés tonales, règles qui sont l'écho de celles de « Boèce, d'Albert de la Rosa, de Mosen Filipo et de Vitriaco « de Guillelmus de Mascadio, de Joannes de Muris,

de D. Roque Chabás. — Le latin et le limousin se distribuent ainsi : P. LXXII (V°) au bas : Sequitur ars canti plani in misto modo. Puis, limousin : Deuem saber que en el art del cant pla tenint set letres. hi per multiplicatio diem q. son vint. les quals son aquestes, etc... — P. LXXIIJ le titre en rouge est en valencien : Sequexense los signes, ainsi qu'à la page LXXVIJ V° : Sigueixense les mudances. — A la page LXXIX (V°) on lit : Ara vingam a la pratica de tot lo susdit : Axi. — P. LXXX : Segueixse la noticia de les dues claus del cant. — Mais à la p. LXXXJ : Sequit^{r} de tonio. suivi cependant de : item deuem saber que hy ha huyt tons regulars. hy huyt yregulars, etc... — P. LXXJ : nota q. los mestres se poden dir pares autentichs é los dexebles fills plagals ; et, plus loin : Donchs puix avem determinat dels VIIJ tons regulars. determinarem ara dels altres huyt tons yregulars. — Au V° : nota que destos VIIJ tons los quatre son mestres e los quatre dexebles. Los mestres son... los dexebles... — Nota una regla ab la qual poras conexer los tons iregulars cada seu de q̄n to es. E has ho de conexer per la reductío feta en esta manera. — P. LXXXIIJ : Ara avem. ha posar alguns usos ablos quals porem conexer les antiphones de qui to son caço sabut sabrem los psalms p̄ q̄nto los deuem cantar. E los v son los seguentes. — P. LXXXIII (V°) : Nota que les regles damunt dites presuponen que hi aja Selóx' (seculorum). Empo sino te selóx com conexerem q̄n to es. Dich q̄ si es mestre o dexeble losquals poren conexer per les proprietats. Car los mestres no poden deuallar. sino vn punt y los dexebles quatre. Axi com ja es dit damunt. Suit latin. — P. LXXXIIIJ : Axi mateix poden notar una regla para entonar los officios etc. — Règle suivie de latin. — Puis : Sequitur alia regula. — P. LXXXIIIJ (V°) · Nota hoc de tonio. Tonus e sudex qui de calitate cuiusq3 canti in fine judicat. — Suit valencien. Puis : Sequitur d' coniunctis. Suit valencien. P. LXXXV : Nota quans q̄ proixquam mes avant deuem saber que y ha molts cants que no pouen saluar per ses proprietats. y saluese per coniunctes. Ço es q̄ seu ixen de ses proprietats y vanse ales coñiutes. — Suit valencien. — Nota que les coniuntes son huyt segons alguns dien. E segons altres son. X. — Suit valencien. — P. LXXXVIJ : Sequitur de disiunctis. Suit valencien. — V° un peu de latin, mêlé au valencien. — P. LXXXVIIJ. Latin coupé de valencien, et final en LXXXIX.

(1) Reglas de canto plano é de contrapunto é de canto de órgano fechas é ordenadas para información y declaración de los inorantes que por ellas estudiar quisieren ; por Fernando Estéban, sacristan de la capella de San Clemeint de la cibdat de Sevilla, Maestro del sobredicho arte. Ms. en 4° original (?) 41 fol., 1410. Bibl. de Tolède, n° 338. — Le traité du franciscain précepteur de Sanche IV, Juan Gil. de Zamora, un *Ars musica* (ms. Bib. Vatic., XIIIe s.), est en latin et d'inspiration italienne.

« d'Egidius de Morino, et de beaucoup d'autres (1) », et qui nous montrent déjà la valeur dogmatique donnée aux simples observations pratiques par une longue et toujours plus forte tradition : « Le premier ton est apte et condes-« cendant à tous les sentiments. Le second convient aux « tristes. Le troisième aux âpres et rigoureux. Le qua-« trième est mol et pernicieux ; il convient beaucoup aux « flatteurs. Le cinquième est doux et délectable et réjouit « les tristes et désespérés. Le sixième est compatissant et « lamentable et s'applique à ceux qui pleurent facilement. « Le septième est robuste et gai, tout tressautant, et « s'accoutume à l'âge de l'adolescence. Le huitième est « suave et amoureux, et dans la manière des sages et des « vieillards. (2) » Au sujet de la gamme, Estéban écrit (fol. 20) : « Et encore celui-là (que le Saint Paradis ait « son âme), qui avait nom Raymond de Cacio, lequel « (*sic*) après Dieu fit que moi, Fernando Estéban, de rien « que j'étais, devinsse quelqu'un selon cet art ; et à chaque « ut de la main il disait gamme, Celui-là que je puis dire « mon auteur et mon maître dernier et premier. Et « maître puis-je nommer ce créateur en cet art (facedor « sobre este arte), car il fit de très nombreuses choses, en « se fondant sur la doctrine des anciens, et n'en dimi-« nuant rien (e non menguando nada dello). De ceci, moi « Fernando Estéban, sacristain de la chapelle de Saint-« Clemiente (*sic*) de la très noble et loyale cité de Séville, « qui fais et compose ces règles, je donne et donnerai « jusqu'à la fin de mes jours témoignage de l'œuvre du « susdit Raymond de Cacio (à qui Dieu veuille pardonner), « qui fut mon maître, par beaucoup de choses que je lui « vois faire, lesquelles il me fit la grâce de me vouloir « démontrer ; lesquelles choses je ne vis jamais en aucun « homme qui sût de cet art. Et pour cela je demande « à tout homme ou étudiant (ó criado) qui possède ces

(1) Fol. 20. Gallardo (cat. cit.) n'a pas lu : Muris, cependant très clair.

(2) Fol., 17 V°.

« règles-ci et lira la table, de dire un pater noster et un « ave maria pour l'âme du susdit Raymond de Cacio, « et pour la mienne ; que Dieu récompense qui le fera « (que Dios depare quien lo diga por la suya despues desta « vida). »

Nous avons donc avec Estéban un premier et précieux exemple de ce dualisme bien espagnol : d'une part la fidélité à la tradition, d'autre part la hardiesse romantique et inventive.

Il nous faut attendre jusqu'à l'année 1470 pour trouver une œuvre marquante. C'est le *Vérgel de Música* du Bachelier Tapia (1).

L'harmonisme profond de l'Ecole apparaît dès le début de l'ouvrage (fol. X) : « Dieu tient le monochorde du monde « si bien accordé et placé au point de naturelle perfection, « qu'il nous fait avec lui la musique dont nous avons « besoin. » — Rien n'est plus curieux que cette simple opinion (fol. lij) de l'auteur sur les chanteurs des diverses nations, laquelle nous fait entendre le caractère si spécialement dramatique et austère, suppliant et mystique de la musique espagnole du xv[e] siècle : « Il ne faut pas toujours « chanter d'une seule façon ; car si les nations agissaient « ainsi, elles n'auraient pas chacune leur manière propre. « Or Franquino dit que les Anglais jubilent, les Français « chantent, les Ytaliens (*sic*) ou bien bêlent comme des « chèvres, ou bien aboient comme des chiens ; les Alle- « mands hurlent comme des loups et les Espagnols pleu- « rent parce qu'ils sont amis du Bémol. (2) » Le troisième chapitre du *Vérgel* sur la « musique humaine » est digne

(1) Vérgel de música spiritual ; speculativa é actíva del qual muchas diversas y suaves flores se pueden coger. Dirigido al yllustrissimo. Reverendissimo Señor don Francisco Tello de Sandoval Obispo de Osma y del consejo de su Magestad. | Autor el Bachiller Tapia Numantino. Ad fin = Impressa en la inclyta universidad de la villa del Burgo de Osma por Diego, Fernandez de Cordova impressor. Acabóse a veynte y ocho dias del mes de Mayo. Año de nuestra redempcion de mil et quinientos y setenta años.

(2) On s'explique ainsi pourquoi le pathétique accent des Espagnols était recherché à la Chapelle Sixtine.

de retenir notre attention : « Qu'est-ce qu'unir la subtilité
« et la sublimité de l'esprit avec la bassesse et la lourdeur
« (gravedad) de la chair, sinon joindre (ayuntar) des
« lettres aiguës aux graves pour qu'elles fassent conso-
« nance ? Qu'est-ce que la loi qui maintient et conserve si
« longtemps les quatre éléments dans un corps en paix
« (*sic*), sinon la musique proportionnelle où Dieu les mit ?
« N'avez-vous pas observé la naturelle amitié (amicicia)
« de la puissance rationnelle qui est l'esprit, avec l'irra-
« tionnelle qui est la chair, dans l'homme ? Et, certes, ces
« deux choses si distinctes ne sont pas liées par quelque
« lien corporel, mais par une vertu, cause de la propor-
« tion dans laquelle Dieu composa les humeurs dans
« l'homme. Mettre en proportion un esprit si proche de
« Dieu et un corps qui n'est rien, c'est là une science et
« un pouvoir qui n'appartiennent qu'à Dieu. De sorte que
« de deux choses aussi distinctes que l'âme (anima) et le
« corps naît, en l'homme, cette musique humaine (Augus-
« tin). De même que Dieu a mis dans l'homme cette mu-
« sique naturelle, de même l'homme a une inclination et
« une amitié naturelles envers et avec elle ; les semblables
« désirent et envient leurs semblables, et ils en jouissent :
« mais avec ceux qui ne le sont pas (con sus deseme-
« jantes), ils s'attristent et se troublent. On induit claire-
« ment de là, qu'en entendant des dissonances, on est
« pris de peine et de tristesse (Cic. de amici. c. 13), tandis
« que les suaves chansons et consonances nous donnent
« la joie, parce que nous éprouvons en nous un semblable
« accord (concordia). Boèce le Romain prouve ainsi la
« ressemblance de l'homme avec la musique : Nous avons,
« dit-il, l'expérience de ce que l'état de notre âme et de
« notre corps, en certaine façon, est composé de propor-
« tions par lesquelles l'homme produit des modulations
« harmoniques. Ne pensez pas que celui qui chante ou
« qui joue sur un mode joyeux (jocundo y alegre) le
« fasse pour que la musique lui donne de la gaîté, écrit
« Papinien, sinon pour que l'allègre harmonie qui existe

« dans le cœur de celui qui chante ou qui joue la produise
« en quelque manière : ce dont il se délecte ; et il en est
« de même (lo mesmo es) du chanteur triste qui cherche
« des modes proportionnés à sa tristesse afin de l'éveiller.
« Ceux qui jouent des instruments à cordes ont une règle
« (aviso) commune : ils ne doivent ni monter trop les
« aiguës qui pourraient se casser, ni baisser trop les
« graves qui pourraient ne plus donner de sons. Il faut une
« grande prudence et une grande habileté pour mettre les
« instruments en un si juste milieu et en une si juste tona-
« lité que ni la musique, ni les cordes ne perdent rien.
« Combien saint Paul (ad. Ro. c. 12) accordait exactement
« le monochorde humain lorsqu'il disait : Que votre ser-
« vice soit conforme à la raison ! Ne détendez pas (no
« afloxeys) les cordes de la sensualité au point que la mu-
« sique se perde, et n'étouffez (ni apreteys) pas l'esprit au
« point qu'il en meure, car on perd autant par excès que
« par défaut (por carta de mas, como por carta de menos).
« Que la sensualité soit donc accordée avec la raison et
« celle-ci avec Dieu, si vous voulez faire de la bonne mu-
« sique. Car bien que ce soit de la musique instrumentale,
« chacun est obligé de suivre la même mesure (llevar el
« mesmo aviso [Ysidoro, lib. 3, ethi. c. 18] puisque l'on fait
« l'instrumentale avec le secours et l'aide de l'homme ; et
« il y a des artistes de touche (toque) comme sur la vihuela,
« la harpe et leurs pareilles, dont la musique est dite arti-
« ficielle ou rythmique ; et il y en a d'autres qui jouent des
« instruments à vent (de ayre) comme la flûte, la dulçayna
« et les orgues, dont la musique est dite organique. C'est
« ainsi que l'ont appelée les philosophes, selon le notable
« musicien Andrea (lib. I, c. I. invēci), et cette musique
« rythmique et organique peut se dire harmonique, car
« l'homme la peut atteindre et même d'humaine la rendre
« divine, en l'étudiant pour mieux aimer Dieu. »

Comme on le voit, le bachelier Tapia est un philosophe ; c'est aussi un érudit honnête qui cite ses sources avec précision. Il en cite bien d'autres dans l'important chapitre

suivant (cap. IIIj.) intitulé : La musique humaine en deux manières. L'auteur y déclare qu'il y a « une musique spé-
« culative et théorique, et une autre active et pratique. De
« ces deux musiques, la seconde répond mieux à notre
« objet... Il appartient au musicien théorique de mesurer et
« de peser (selon Placentino) les consonances formées dans
« les instruments, non pas à l'aide de l'oreille qui pour
« cela est impertinente, mais avec l'entendement et la
« raison, comme firent Plutarque, Boèce, Fabro Stapu-
« lensi, Glarean, Goscaldos (*sic*), Tobar, Lux bela (*sic*),
« Ciruelo et beaucoup d'autres. La musique pratique est
« un art libéral (Guido) qui administre véritablement les
« principes du chant. Tous les chanteurs et joueurs libé-
« raux, habiles à composer et à jouer selon l'art peuvent
« être dits musiciens pratiques : tels furent saints Gré-
« goire, Augustin, Ambroise, Bernard et d'excellents
« artistes qui existent aujourd'hui en Espagne et en Italie.
« Cette musique pratique est aussi en deux manières : le
« plain-chant et le chant d'orgue. Le plain-chant selon
« saint Bernard au début de sa Musique, est une règle qui
« détermine la nature et la forme des chants réguliers ; la
« nature consistant en la disposition des modes (ou tons),
« et la forme consistant en la composition des points.
« Pour la musique mesurable ou d'orgue, le musicien
« Andrea (lib. I. cap. I.) dit qu'il y a des quantités variables
« de signes, et diverses inégalités de figures, lesquelles
« sont augmentées ou diminuées selon l'exigence du temps
« ou du mode. L'origine des deux sciences théorique et
« pratique, selon Hugo de Sancto Victore (lib. I. di dacc.
« c. 6.) fut l'homme. Il faut considérer deux choses dans
« l'homme : une bonne et une mauvaise. L'une est l'homme
« intérieur, l'esprit, l'habileté, le naturel, et finalement
« l'entendement par lequel l'homme peut spéculer et con-
« templer les choses célestes, divines et humaines. La
« mauvaise est le vice et la nécessité. Comme celle-ci n'est
« pas le naturel, on doit la jeter dehors (lançar fuera)
« autant que cela est possible à l'homme ; et si l'homme

« ne peut arriver tout à fait à exiler (desterrar) le mal, au
« moins il sera bien accordé (templado) en cherchant des
« remèdes. Nous devons donc agir pour réparer le naturel.
« Comme l'homme se voyait dans la nécessité, il com-
« mença à songer comment il pourrait apporter remède à
« son état; et c'est ainsi que de l'entendement naquit la
« science théorique ; et par la nécessité il trouva le moyen
« de régler l'œuvre par l'intelligence, c'est-à-dire la science
« pratique. Et si le curieux me demandait quelle est la
« meilleure de ces deux sciences musicales, je répondrais
« que la théorique a le prix, mais que si l'on apprenait
« l'une et l'autre science, cela n'en vaudrait que mieux.
« Cependant, si l'on compare seulement la théorique avec
« la pratique, la science apparaît certes plus élevée que
« l'usage que l'on en fait. C'est une plus grande chose, dit
« Boèce (lib. 1. c. 34) de savoir agir que d'agir, car le fait
« tient du corps et sert à la science et à l'art. La raison,
« où siège la science, ordonne comme reine et maîtresse,
« et les mains comme la voix obéissent ainsi que des
« esclaves. Autant l'esprit surpasse le corps, autant la
« théorie excède la pratique : car la théorie a pour demeure
« l'âme, et la pratique a pour demeure le corps. La rai-
« son, parce qu'elle est reine dans le royaume des puis-
« sances, a besoin du service de tous les membres dans
« les puissances extérieures où elle commande. Donc si
« elle possède la science, elle saura commander avec rec-
« titude ; mais si elle en manque, son œuvre sera boîteuse
« (no sera recta la obra). Pour que la raison puisse spéculer,
« elle n'a pas besoin de l'œuvre (1), car les œuvres de la
« main n'ont aucune valeur si la raison ne les guide pas,
« Voulez-vous voir l'excellence de la musique dans la spé-
« culation et sa bassesse dans l'œuvre (*sic*) ? Considérez les
« noms que nous donnons à chacun de ceux qui exercent
« la musique sur un instrument, dit Boèce : ils prennent
« le nom de l'instrument qu'ils jouent. Le joueur d'orgues

(1) Toujours le dédain de la musicologie pour la musique.

« s'appelle organiste ; le joueur de flûte s'appelle tibicine
« (tibicina) parce qu'en latin la flûte est dite tibia ; et le
« joueur de vihuela ou de harpe s'appelle cithariste, parce
« que cet instrument a pour nom latin cithara. Mais le
« théoricien emprunte son nom à la science elle-même :
« c'est-à-dire musicien. Et si les praticiens obtiennent le
« nom de musiciens, c'est avec un diminutif : musiciens
« d'orgues, musiciens de vihuela, etc... Et ce que je dis de
« la musique est propre à tous les arts. »

Notre auteur donnant une définition de la musique (ch. v, p. xv), c'est-à-dire la science de bien mesurer, s'appuie sur les règles d'Ysidore, d'Augustin, de Joachim, du Deutéronome et de la Margarita philosophiæ. Passant ensuite à l'artiste (el hombre musico, ch. vi, p. xviii), il soutient que seul le théoricien (el scientifico) est digne de ce nom, proclame sagement que les anciens étaient des géants et les modernes des nains « qui pour mieux voir doivent se hisser sur les épaules des géants », et termine en confessant « qu'en Espagne, il y a une infinité de gens qui chantent, beaucoup de bons chanteurs, et peu de musiciens ».

Au chapitre vii (p. xx), Tapia traite de l'accent musical. Il cite les conclusions du dernier Concile de Tolède ; il s'élève contre les prêtres qui savent si mal prononcer, que la foule abandonne peu à peu les églises ; et il demande de sévères châtiments ainsi que l'expulsion des jeunes prêtres dévergondés qui courent les rues au lieu d'apprendre à chanter les louanges de Dieu. Car c'est pour l'homme une obligation divine que de savoir chanter (Ch. viii, p. xxi), outre que l'on retire de cet art un profit à la fois spirituel, corporel et matériel (ch. ix, p. xxiii), comme l'ont établi Fabro Estapulense (*sic*), Boèce, Cicéron, Philespho, Sénèque, Quintilien, Diogène Laërce, Pythagore, Macrobe, Avicenne, Galien, l'Ecriture, saint Ysidore et Basile. — Et si l'on veut savoir comment la musique nous apprend à servir Dieu (ch. x, p. xxvii) Tapia répond « que si l'on en croit saint Séverin (li. c. 1), la

« musique est, en effet, d'un grand secours pour cette fin.
« Les autres mathématiques consistent seulement, dit-il,
« en la spéculation, et malgré qu'on les possède très à
« fond, elles ne sont nullement profitables pour le ciel.
« Mais la musique est non seulement bonne pour l'enten-
« dement en tant que science spéculative, mais encore pro-
« fitable, pour les mœurs et la vertu, car d'après la phrase
« d'Aristote (loor de la mus. tho, 22. q. 168.) : la musique
« n'est pas une pure mathématique. Il n'existe pas de
« chose plus amie de la nature (naturaleza) ni plus digne
« d'envie, plus désirable que la musique.... Par l'harmo-
« nie musicale, écrit Alpharabio (*sic*), on obtient la grâce
« de la contemplation (1)... — Tous les espaces des temps
« dans les choses qui naissent et meurent, ne sont que les
« syllabes et les points (punctos) dont se forme un chant
« merveilleux, par la connaissance duquel nous parvien-
« drons (vernemos) à contempler la sagesse (sabiduria) de
« Dieu. »

Tapia exprime ensuite l'allégresse spirituelle que l'homme ressent par la musique (ch. XI, p. XXXI) et dans son dernier chapitre vraiment important, (ch. XII, p. XXXIII) insiste sur le respect que l'on doit avoir pour la musique, ainsi que sur l'application qu'on doit y apporter (del respecto y acatamiento que à la musica se debe tener).

Nous ne passerons pas sous silence un traité de chant manuscrit (2) et anonyme de la Bibliothèque de l'Escurial (3), composé à Séville en 1480, et qui donne plus de place aux considérations historiques ou philosophiques. Au premier chapitre, l'auteur s'occupe des « inventeurs de la musique » à partir du déluge... Pythagore, Boèce, Guido, De Muris, Goschald, Ph. de Vitry, Macrobe, saint Grégoire et Ambroise sont les autorités qu'il invoque. Il doute que l'on puisse plus habilement composer (hordenar

(1) Mysticisme musical d'origine arabe.

(2) Publié récemment dans la *Ciudad de Dios*, vol. LXX, p. 118 sq.

(3) *Tratado de Musica. sin portada*, iij, C. 23. Séville, 1480.

njn discantar el contrapunto) que Dufay, Okeghem, Binchois, Constas (*sic*), Busnoy, G. Fanguenes, Thik, Pulois, Martin. — Il semble bien que l'auteur, mélangeant en son livre le latin et l'espagnol, s'exprime naturellement en cette dernière langue et ne confie au latin que les citations de théoriciens. C'est ainsi que le chapitre « Quid sit musicus » s'inspire visiblement de Guido. Par contre, l'introduction de la main musicale est son œuvre : « Le fondement « de la musique suivant les Grecs et suivant les Latins, « dit-il, se fonde (*sic*) sur la main gauche (1) de l'homme. « Bien que cela paraisse grossier, il sera nécessaire de « démontrer par la gamme les signes, les déductions, les « voix, les transpositions (mutanças) de la main. Sans « celle-ci nous nous égarerions. Nous l'écrirons donc de « deux façons. La première, en figure, pour les subtils et « l'autre en exposé (plática) pour ceux qui ne sont pas « aussi spéculatifs. Celle qui sera écrite en figure le sera « aussi de deux façons : comme les Grecs l'entendaient, « et comme saint Grégoire l'ordonna. Et l'on y fera figu- « rer toutes les choses qui résident dans la main et sont « des lettres, des signes, des déductions, des voix, des « transpositions ascendantes et descendantes, selon le « groupement des propriétés (según el ayuntamjento de « las propriedades).

L'auteur consacre ensuite quatorze chapitres courts et secs au développement d'idées qui ne sont pas très personnelles. Aussi préférons-nous ne point nous y attarder, et, nous bornant à citer un « Art tonal » manuscrit, daté de 1492 (2), nous arrivons à la célèbre *Lux bella* de Domingo Durán (3). Les maîtres auxquels Durán a recours sont : Guido, Grégoire, Arnaldus, Mirolus, Ph. de Vitry, Boèce, Goscaldus, Francon de Cologne, Aristote, Isidore, Marque-

(1) Nous avons traité, au premier chapitre, de symbolisme médiéval.

(2) Cf. Incipiunt octi toni Artis Musicæ a patre sanct[m] Gregorio ordinati et compositi qui quodam modo sunt claves Musice Artis. Seville. 1492. *Bibl. de Toledo*. 3[a]. 2. 4.

(3) Ars cantus plani cōposita brevissim. compendio lux bella nūcupata per baccalariū. d. d. Sevilla, 1492. B. N. M. I. 2183.

tus, Michal de Castellanis et Gaforus. Le chapitre « De qualitate tonorum » reproduit les idées courantes : « Pri-« mus tonus dicit mobilis, alacer et habilis. Secundus nar-« rativus, gravis et flebilis. Tertius severus et incitabilis, « fractos habens saltus. Quartus blandus et garrulus. « Quintus modestus delectabilis. Sextus pius et lacrima-« bilis. Septimus laciuus, jocūdus cum vehementi impetu. « Octavus suavis et morosus. » Et voici le tableau schématique de la musique :

DIVISIO MUSICE

<table>
<tr><td rowspan="2">Arist.
Boet.
Isid.</td><td colspan="2">musica { mundana
humana
instrument.</td><td colspan="2">diaphonia-euphonia
vocal-instrumental
mensurable-
imensurable</td><td colspan="2">generos { enarmonico
chromatico
dyatonico</td></tr>
<tr></tr>
<tr><td>Ioh.
Microl.
Durandus.</td><td>proprie-
dades { ♮°
*n*a
♭°</td><td>sonido</td><td>rezio
moderado
blando</td><td>letras { sobreagudas
agudas
graves</td><td colspan="2">posicion { alta
mediana
baxa</td></tr>
</table>

Cependant, la « Lux bella » ne nous paraît pas présenter autant d'intérêt que le Commentaire sur la « Lux bella » écrit en 1498 par l'auteur lui-même (1), qui s'y révèle admirable écrivain de la langue castillane en même temps que profond érudit. La Dédicace de cet ouvrage remarquable (2) nous apprend que Durán étudia les arts libéraux et la philosophie à l'Université de Salamanque ; elle est suivie d'une véritable dissertation sur la musique, qui est un modèle d'exposé théorique sous une forme élégante et presque classique : « Comme la vie humaine est brève « et l'art de musique long et de grande spéculation, il con-« tient en soi la pratique et la théorie ; comme il est cons-« titué pour servir et louer Notre-Seigneur ; comme dans

(1) Comiença una glosa del bach. Dom. Marc. Dur... Sobre el arte de c. llo. comp. por el mesmo llamada lux bella... Salamanca a xvij de Junio del año de N. S. de mill y quatrocientos y noventa y ocho años. B. N. M. I. 2185.

(2) ... Va endereçada al muy virtuoso cavallero magnifico senor D. Alfonso de Fonseca.

« les sciences pratiques il n'en est aucune qui ne dirige le
« cœur humain vers la charité et la contemplation, autant
« que la musique ; comme elle est une science divine et
« humaine qui embrasse et provoque les cœurs à l'amour
« de Dieu, comme sans elle on ne peut, en désirant avec
« zèle le service de Dieu, célébrer les offices avec la solen-
« nité et la perfection dues, comme enfin il est désirable
« que toutes confusions, discordes et erreurs cessent sur
« ce point, parmi les gens d'église : j'ai tenu à leur épar-
« gner le temps qu'ils mettraient à étudier les moyens de
« procéder dans la pratique, en déclarant en un style bref
« et précis, par les causes et principes vrais (dans la théo-
« rie comme dans la pratique), ce que j'ai compilé dans les
« Eléments de plain-chant intitulés Lumière Belle. Et le
« nom semble consonant avec l'effet que quasi lucet inter
« alias artes huius facultatis. Car de même que les choses
« se manifestent à nous par le moyen de la lumière, ainsi
« par l'art se manifestent et se dévoilent à nous les ambi-
« guïtés comme aussi disparaissent les erreurs du chant.
« Et je continuerai en la divisant en trois catégories : car
« la parfaite perfection consiste en ce nombre selon Vir-
« gile (et numero deus impare gaudet). La musique, en effet,
« a trois excellences sur les facultés humaines. La pre-
« mière est que N. S. grâce à elle est servi, apaisé, en-
« censé et loué, comme il paraît dans les psaumes sui-
« vants : *Laudate Dominum de celis* (*sic*). *Cantate domino*
« *canticum novum. Cantemus domino gloriose. Jubilate*
« *deo omnis terra*, ainsi qu'en d'autres nombreux textes.
« || *Item*, *Ysaye. Vj. tibi cherubin et seraphin incessabili*
« *voce proclamant. Sanctus*, *Sanctus*, *Sanctus*, *Dominus*
« *Deus Sabaoth.* Et dans la Nativité de N. Sauveur, on
« chantait : *Gloria in excelsis Deo*. Et dans le premier des
« rhéteurs l'on voit que ces trois sciences — rhétorique,
« logique et musique : *naturaliter nobis insunt*. Et Boèce
« en son 1er livre : *musicam nobis ita naturaliter esse in-*
« *sertàm insitam et coniunctam quod nullus sine ea esse ne-*
« *quat*, *ex quo infert que nemo sine musica vivere potest.*

« || *Item Plato ait, nullam disciplinam esse perfectam*
« *sine musica* || Salomon, dans le second des cantiques,
« quand il dit à la fille de Pharaon, roi d'Egypte. *Sonet*
« *vox tua in auribus meis.* || La seconde excellence est
« que *musicam esse cibus anime quod letificat eam refo-*
« *ciliando cor et omnia menbra.* Car le chant est le délice
« des anges, l'hymne des saints, et par suite les ecclésias-
« tiques surtout le doivent savoir avec une grande affec-
« tion et diligence, car en soi, il semble une chose divine
« et spirituelle, et fait que les personnes dévotes, atten-
« tives et contemplatives persévèrent dans les offices divins,
« en louant le Seigneur comme on le lit de David, d'Or-
« phée, de Tubalcayn, (*sic*) fils de Lamech ; et de beaucoup
« d'autres. Car les humains n'inventent rien de plus
« agréable à Dieu que la louange musicale : comme dans
« le premier des Paralipom, ch. vj : *isti sunt quos consti-*
« *tuit David super cantores domus domini.* Et par la mu-
« sique se manifeste l'allégresse du cœur, bénissant et
« glorifiant N. S. *ut habent numeri* (xxj) *ca. tunc cecinit is-*
« *rael carmen istud.* Et dans le 1er des Rois : xxix. *ca. no-*
« *mine iste esse david cui cantabant in choris.* La musique
« est douée d'une telle vertu qu'elle provoque dans le
« cœur un esprit prophétique qui fait pronostiquer l'ave-
« nir, comme dans le iiij. des Rois, ch. iij, parlant d'Eli-
« sée, *nunc autem adducite mihi saltem cumque caneret*
« *saltes facta est super eum manus domini.* — La troi-
« sième excellence de la musique est de mettre en fuite
« les esprits malins. *ut.* j. *regum*, ch. xvj. *in fine. Quando-*
« *cumque spiritus malus arripiebat saulem tollebat david*
« *citharam et percutiebat manu sua et refociliabat saul et*
« *melius se habebat. recedebat enim ab eo spiritus malus.*
« C'est ainsi que nous voyons par expérience que s'il y a
« une tempête de tonnerre, d'éclairs, de tourbillons et de
« grêle, avec le son de la cloche, tout cesse, et le nuage
« s'épanche ; car les mauvais esprits fuient avec grande
« tristesse et douleur toute harmonie spirituelle : ce qui
« plaît à Dieu ennuie le diable... Et comme on l'a déjà dit :

« avec la musique spirituelle on apaise et on loue N. S.,
« et le mal esprit en reçoit grande douleur et tristesse, et
« la fuit... car son office est d'inspirer des pensées vaines,
« tristes, désespérées ; d'être l'occasion de maint vice et
« péché : toutes choses que la musique éloigne. Et elle
« excite aussi les belliqueux dans les batailles, *ut in* ij.
« *paralipom* où les fils de Juda (*sic*) chantaient ce can-
« tique : *Confitemini domino quum in eternum misericor-*
« *dia ejus :* après quoi ils vainquirent leurs ennemis, au ij
« des Rois, xviij. chap. *cecinit autem Joab bucina et retinuit*
« *populum ut persequeret fugientem israelem.* La musique
« profane inutile est celle qui en tout nuit et offense. Elle
« incline les cœurs à de mauvais désirs, rend les hommes
« égarés, libidineux, insensés, désaccordés et plongés pro-
« fondément dans le vice. L'histoire scholastique nous dit
« que la musique réjouissait davantage un être joyeux,
« mais attendrissait davantage un être triste : *que aures*
« *mulcet. mentem erigit, praeliatores ad bellum incitat.*
« *lapsos et dissipatos revocat. viatores confortat. iracundos*
« *mitigat. tristes et anxios letificat et aliquando plus tur-*
« *bat. jocundos delectat. discordes pacificat. vanas cogita-*
« *tiones elicit. freneticos temperat eosque ad amena pro-*
« *vocat* comme tu le verras au chapitre des qualités
« tonales. Je procéderai ainsi en rectifiant et en déclarant.
« le plain-chant en me conformant à la position de Saint-
« Grégoire, laquelle (*gratia inspirante divina ipse adeptus*)
« doctrine a été suivie partout et par tous doit être accep-
« tée et connue... »

Durán se montre encore l'humble disciple de saint Grégoire lorsqu'il traite du symbolisme des nombres en particulier du nombre 7 « très agréable à Dieu », ou lorsqu'il prétend que tout l'art musical est contenu dans la main, enfin lorsqu'il approfondit les rapports du texte et de la musique. Il divise la musique, d'après Pythagore et Boèce, en mondaine, humaine, instrumentale. Mais il cite aussi bien Isidore qui ne considère que la diaphonie et l'euphonie ; Avicenne qui traite de musique dissonante et con-

sonante ; Johannes de Muris et le maître Durandus de Paris qui s'occupent de musique mesurable et « immesurable » ; Vincence, Guido, Microlus, Ph. de Vitry qui voient seulement les deux caractères vocal et instrumental de l'art. Avec un sérieux absolu, Durán écrit « que la musique, imitant la Très Sainte Trinité, consiste dans le nombre ternaire ». Il donne des règles admirables pour ordonner le texte, et, profond précurseur des théologiens du concile de Trente, en s'appuyant simplement sur la doctrine grégorienne, il prêche la guerre contre la corruption des chants ecclésiastiques. Enfin, sa déclaration de la roue symbolique est une vaste synthèse qui révèle l'extraordinaire culture de l'auteur.

L'Introduction du plain-chant du Bachelier Alonso Spañon est, avec ses douzes chapitres, une brève compilation sans autre intérêt que celui d'insister sur les tons convenant soit aux psaumes et aux cantiques, soit aux évangiles et aux épîtres, soit enfin aux leçons, aux prophéties et aux oraisons (1). Plus curieux nous paraissent les « Commentaires » écrits en latin, en 1495, par Guillermo de Podio (2). Le chapitre v : de musico quid sit, est presque une copie de Boèce ; mais le chapitre vii : de triplici musica, bien que basé sur la morale d'Aristote et l'arithmétique de Boèce, est déjà plus original. Au Livre III, Podio traite de la « quantité, de la division et du nombre des sciences mathématiques » : le quadrivium lui semble supérieur au trivium et la musique (armonica) tertium in ordine obtinere locum præclarum est, suivant la démonstration de Pythagore. C'est encore ce philosophe qu'invoque Despuig lorsqu'il passe à la « dignité du nombre ternaire » ; et ce symbolisme inspire au Livre IV le de septem modis cantandi, et le de modorum musicorum

(1) « Esta es una introducción muy ùtil é breve de canto llano... compuesta por el bachiller Alonso Spañón. » B. N. M. $\frac{1}{2\ 185}$.

(2) « Guillermi de Podio (Despuig) pre — | sbyteri commentariorum mu— | sices... Incipit prologus » 1495. B. N. M. $\frac{1}{1\ 564}$.

effectibus, où Aristote et Boèce sont exclusivement cités.

L'année suivante apparaissait à Venise la célèbre Practica musica de Franchinus Gaforus, dont l'influence devait se faire sentir même en la libre Espagne (1). Nous nous devions de nommer cet ouvrage, ne serait-ce que parce qu'il explique la composition tardive des « Avis sur l'art de chanter » de Gómez de Herrera (1580) dont nous nous occuperons plus loin. Il y a tout un programme de rénovation dans le chapitre xv du IIIe livre de Gaforus : Quomodo se regere debet cantor dum cantat. Cependant le ton général de l'ouvrage est purement scientifique, et bien éloigné de la tendance au symbolisme que nous observons dans les traités espagnols.

Il est regrettable que l'on ait perdu le De Musica Instrumentali composé en 1497, à Barcelone, par Fernando del Castillo (2).

Aucun ouvrage ne nous a été conservé dès lors jusqu'aux premières années du xvie siècle, jusqu'au « Portus musice » publié à Salamanque en 1504 par Diego del Puerto (3). L'auteur publie son texte en latin avec des notes en espagnol « pour le rendre plus clair à tous, aussi bien vulgaires que latins (para que fuese nota y clara a todos asi vulgares como latinos) ». Cependant l'on peut se demander si l'auteur, simple « cantor », n'a pas trouvé pour son art, par trop élémentaire, le dédain ou le courroux d'un théoricien authentique, comme Bizcargui rencontrera Espinosa. A la fin de son livre, toute la philosophie pythagoricienne se simplifie en de petits paragraphes qui portent le titre d'*Arte Manual*, et qui sont autant de

(1) Practica Musice Franchini Gafori | Laudensis | quattuor libris compraehensa. B. N. M. $\frac{I}{1\,327}$.

(2) Cf. Riaño : *Critical and Bibl. Notes. cit.*

(3) « Ars cantus plani Portus musice vocata sive organici... composita per Didacum a Portu cantorem Capellanum collegii novi divi Bartholomei... » B. N. M. $\frac{I}{2\,185}$.

recettes pratiques pour tirer de la musique des observations matérielles (1).

M. Pedrell, citant M. Vidal (2), parle en son Dictionnaire d'un *Art de plain-chant* composé par le maître de chapelle de Zamora, docteur de Salamanque : Alonso del Castillo, et publié dans la cité du Tormes en l'année 1504. Nous ne possédons plus ce traité qui devait être, vu la personnalité de l'auteur, d'une érudition élégante. En revanche, on peut lire encore la « Lux Videntis » de Bartolomé de Molina (3), imprimée à Valladolid le 25 novembre 1506, ou bien le *Livre de musique pratique* de Mosen Francisco Tovar, daté de Barcelone, en janvier 1510 (4). Mais ni l'un ni l'autre de ces deux ouvrages n'eut le retentissement de *l'Art de plain-chant, de contrepoint et de chant d'orgue*, qui parut avec la signature de Gonzalo Martínez de Bizcargui en l'année 1511 (5), à Burgos, la « noble et loyale cité ».

Nous avons exposé déjà la critique violente dont cet écrivain fut l'objet de la part d'Espinosa. Elle nous semblera dès maintenant excessive. Le livre de Bizcargui est d'une « déclaration » particulièrement claire. On devine à travers les descriptions précises un homme du métier qui ne redoute pas les leçons de verbeux ou compliqués musicologues, et qui considère avoir le droit, après tant

(1) « Para sacar el aureo numero... Para sacar la letra dominical... Para hallar las fiestas mobibles... Para sacar la luna... Para saber en que letra y día comiença el mes... De las quatro temporas... Del tiempo del velar... etc... »

(2) Cf. *Mem. Hist. de l'Univ. de Sal.*, p. 427.

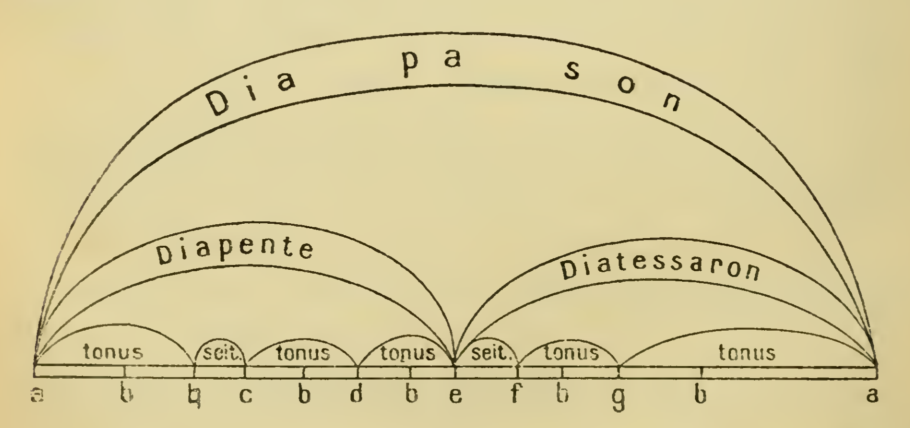
(3) Arte de canto llano « Lux videntis » dicha. Compuesta por el egregio fray B. d. M. de la orden de los menoros : bachiller en Sancta Theologia... a XXV dias del mes de Noviembre, Año del senor de Mil quinientos é VI años, 4° goth.

(4) *Libro de música practica*. Compuesta por Mosn francisco Touar... Imprimida en la insigne | cibdad de Barcelona... a V de Janero anyo de mil y quinientos y diez.

(5) Arte de cãto llano ꝛ cō | trapunto ꝛ canto de organo cō pro | porciones ꝛ modos breuemente cō | puesta por Gōçalo Martinez de Bizcargui : ... impressa en... Burgos... á III dias de Abril... mill y D y XI años, B. N. M. I/2 185.

de pratique, de dire lui aussi son mot sur l'art dont il fit sa vie. Bizcargui termine son ouvrage par un fier manifeste : « Quelques naturels, écrit-il, parlant plutôt par « caprice que par raison, dressent des objections contre ce « bref traité en soutenant qu'il est très obscur : et d'autres « choses encore qui leur font grand plaisir. La vérité est « que pareille répréhension ne condamne que ceux qui « n'entendent pas mon livre. Nul ne peut être maître sans « être d'abord disciple. Or, ce traité est ordonné par la « pure théorie, et appuyé sur la longue expérience : et « par ainsi aucun auteur excellent ne pourra mal parler de « ce qui est excellent. Que si quelques-uns, avec la haute « suffisance qui les caractérise désirent me contredire sur « un point, comme il est coutume parmi les théoriciens : « eh bien, nous aurons grand plaisir à leur rendre rai- « son... »

Dans sa dédicace, Bizcargui, qui est un homme cultivé, cite saint Grégoire, Boèce, Jacques le Mineur, Aristoxène, Guido, Macrobe, Isidore, Pythagore, Ptolémée, Joh. de Muris, Paul, Platon, Despuig, etc... Parmi ses 19 chapitres, il faut relever la « règle pour savoir quand l'on doit chanter par bémol » (chap. IV) ; l'exemple par la mathématique (chap. VII), inspiré de Pythagore et de Boèce et qui nous fait toucher du doigt, grâce à une figure lumineuse la disposition interne du diapason, ses divisions et ses subdivisions :



Après le VIIIe chapitre sur Guillermo de Podio, Bizcargui

développe le tableau ci-dessus dans un long chapitre intitulé de « minoribus semitonii intervallis. » Le xvii° chapitre sur les modes, le xix° sur les proportions sont des modèles de dissertation nette et limpide ; et la définition des *mutanças* ne peut être plus convaincante : ce sont « la réunion et la division de deux voix égales, faites quelquefois en montant et quelquefois en descendant. »

Et nous arrivons maintenant à l'un des plus grands savants du xvi° siècle : à Petrus Ciruelus, le mathématicien dont l'ouvrage : « Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium » fit autorité dans l'Europe entière (1). L'activité fut grande que déploya cet auteur, ancien étudiant de Salamanque, à la Faculté des Arts de Paris ; aussi le « Cursus » devait-il avoir une influence considérable hors l'Espagne. On ignore trop le rôle joué par les Espagnols dans la science internationale du xvi° siècle et nous croyons pouvoir citer ici le témoignage d'un savant indiscuté (2) : « Au début du xvi° siècle, une pléiade de maîtres espagnols entoure, au Collège de Montaigu, l'Ecossais Joannes Majoris ; là nous trouvons Antoine Nuñez Coronel et son frère Louis Nuñez Coronel, tous deux de Ségovie, en même temps que Gaspard Lax, de Sariñena, qui sera un des maîtres de Vivès ; à la même époque, Juan de Celaya professe au Collège de Sainte-Barbe. Les Espagnols, d'ailleurs, tenaient à ce moment une si grande place en l'Université de Paris que leur compatriote Juan Luiz Vivès les regarde comme les principaux responsables des défauts dont il accuse avec tant de rudesse l'enseignement parisien (3). »

Pedro Ciruelo revint enseigner à Alcalá (4). Il y publia

(1) Cursus quattuor mathema | ticarum artiū liberaliū quas recollegit atq. conexit | magister Petrus Ciruelus Darocensis theologus | simul et philosophus | ad fin, 1516.

(2) P. Duhem : *Dom. Soto et la Scolastiq. parisienne.* Bull. Hisp. XII, 3, p. 277.

(3) P. Duhem. *La trad. de Buridan et la Science ital. au XVI° s.*, Bull. ital., X, IV.

(4) Cf. Prohemium de l'Opusculum de sphera mundi Johannis de Sacro-

chez Miguel Eguia son « Cursus » dont les feuillets sont occupés par une dissertation musicale intitulée « Questiuncula previa in Musicam speculativam divi Severini Boetii », par le *Résumé de Géométrie* de Thomas Brawardin; puis deux traités sur la quadrature du cercle ; la *Perspective* de Jean de Cantorbéry ; enfin, par le Traité de Musique qui est une reproduction intégrale des *Éléments* de Lefèvre d'Etaples : Jacobi Fabri Stapulensis Elementa Musicalia ad clarissimum virum Nicolaum de Haqueville inquisitorum Presidentem.

Le Prologue est un exposé judicieux des doctrines de Boèce comparées à la pratique musicale (videtur in primis querendum an theorica ista Philosophorum concordet practice communium musicorum voce aut instrumentis constantium). Dans cette partie, qui est originale, Ciruelus établit le caractère mathématique de la musique ; il cite Aristote, et insiste sur les proportions d'où se déduit l'art tout entier ; enfin, il explique les raisons qui l'ont déterminé à reproduire les Eléments « Jacobi Fabri Stapulensis ».

L' « argument » des quatre livres de musique est le suivant :

Primus liber intervalla musicis modulationibus acommoda discutit. multiplex : duplare, triplare, quadruplare, superparticulare : sesquialterum, sesquitertium, sesquioctavum, bis sesquioctavum, ter sesquioctavum : quater sesquioctavum, quinquies et sexies, sesquioctavum.

Secundus de tono, integro toni dimidio semitonio minore, semitonio maiore, commate, schiomate, atque diaschismate.

Tertius de sesquitono, ditono diatessarum, diapente, diapente et tono, diapason, diapason et trisemitonio, diapason et ditono, diapason et diatessaron, diapason et diapente, diapason diapente et tono, disdiapason, ac integro toni et consonantiarum omnium dimidio. Et de maxima-

busto : cum addition. et familiar. commentario Petri Ciruelli Darocensis... Fuit excussum hoc opusc. in Alma Complutensi Universitate... (1526).

rum Harmoniarum consonantiis et quarumdam medietatum.

Quartus de monochordo, tetrachordo, pentachordo, heptachordo, octochordo, pentadecachordo, diatoniciis, chromaticis, enarmonicis melodiis. Et de melodiarum modis. Et hec sub brevitate contracta : argumentum libri sunto.

Les musiciens théoriques auxquels Ciruelo a recours après Lefèvre, sont disposés ainsi en tableau pratique :

Antiqui qui de musica scripserunt.		*Insignes ex recentioribus qui de eadem scripsere.*
Democritus.	Plato.	Albinis.
Heraclides Ponticus.	Aristoteles.	Divus Severinus (Boetius).
Thimotheus Milesius.	Theophrastes.	Basilius.
Philolaus Pythagoricus.	Nichomacus.	Hylarius.
Architas Tarentinus.	Aristoxenus.	Augustinus.
Duo Theodori.	Ptolomeus.	Ambrosius.
Xanthus Atheniensis.		Gelasius.

La dernière page du traité, intitulée : Singulorum enarmonicorum modorum : ad quemlibet habitudines demonstrare, décrit les propriétés des modes d'après Pythagore. Le symbolisme universel du nombre sept est contenu dans cette phrase : et re vera totius universi harmonia septenario completa est. L'auteur est un partisan convaincu des réformes de saint Grégoire, et demeure dans cette tradition quant aux qualités tonales. Il répudie avec l'école de Pythagore les « molles chromatis modos » et termine par une éloquente évocation d'un harmonieux équilibre du monde, de l'homme et de la musique.

Sans doute l'ouvrage de Pedro Ciruelo n'offre pas la même originalité espagnole que les livres dont nous nous sommes occupé jusqu'à présent. Mais l'influence d'un tel maître sur des étudiants d'Alcalá, par exemple, dut être considérable. L'auréole glorieuse que conférait l'Université de Paris à ceux qui avaient pu prendre place dans ses chaires, brilla certainement aux yeux des Espagnols d'un éclat sans précédent, et nous ne connaissons que Francisco Salinas — dont nous étudierons l'œuvre plus loin —

qui ait pu rivaliser au cours du xvie siècle, parmi les théoriciens de la musique, avec Pedro Ciruelo.

Cependant le traité de Ciruelo n'était pas spécialement musical, et nous lui préférons hautement l'*Art de musique*, paru quatre ans plus tard, en 1520, à Tolède, du fameux critique de Bizcargui : Joannes de Spinosa.

Dans sa dédicace, Espinosa nous déclare qu'il a employé la majeure et la meilleure partie de sa vie au service de Don Pero Gonçalez de Mendoça, cardinal d'Espagne et archevêque de Tolède; qu'ensuite il passa chez Don Diègo Hurtado de Mendoça, lui aussi cardinal d'Espagne, archevêque de Séville, et que tout ce qu'il avait ou pouvait avoir « il le devait donc à cette illustre maison ».

L'Introduction qui suit cet acte de reconnaissance, est une haute apologie de la musique. Sans la musique, écrit l'auteur, on pourrait difficilement comprendre comment les causes des choses étant si différentes ou même contraires, peuvent en s'unissant former un « causado ». Et les effets de la musique, sont sans mesure, et touchent à tous les phénomènes de la vie humaine. La science musicale est donc l'une des plus nobles à acquérir, ce qu'Espinosa se vante orgueilleusement d'avoir fait.

Les trois « lignages « de mélodie que notre auteur fixe au chapitre xxv, sont empruntés à Boèce (I, 21) : ce sont le diatonisme, le chromatisme et l'enharmonie. C'est encore Boèce qui lui inspire le principe « des modes de chanter » (XXVI), et qui est le symbolique nombre 7. C'est enfin Boèce qui lui fait disserter sur la « grande variété des modes de chanter que l'on trouve dans la nature » (XXXVIII), et sur les propriétés de ceux-ci.

La « Retractation contra Bizcargui » dont nous avons parlé, occupe le lxiiie et dernier chapitre. Cette attaque virulente fut ordonnée à Espinosa par le « très magnifique Seigneur Don Francisco de Bobadilla, évêque de Salamanque » ainsi que sa première critique; et il apparaît que Bizcargui s'était volontairement amendé et corrigé, quoique insuffisamment au gré du fougueux musicologue.

Aussi le livre s'achève-t-il sur des menaces et des insultes qui ne peuvent manquer de nous égayer fort aujourd'hui (1).

A la date de 1532, le maître des enfants de chœur de l'église de Séville, Juan Martínez, publie à Alcalá de Henares un *Art de plain-chant* (2) pratique. Colomb écrivit sur l'exemplaire cité par Gallardo (III, n° 2933, p. 645) : ce livre a coûté 10 maravedis à Alcalá de Henares, le 24 janvier 1534. Derrière le frontispice, on peut voir une symbolique main musicale qui précède immédiatement le premier des dix chapitres de caractère purement pratique, et qui se réduisent, après une description des signes, des transpositions, des clefs et des modes, à des règles pour « chanter par les huit modes » et à des règles « pour les disjointes ».

Riaño cite un *Traité de plain-chant* composé en 1533 par Matheo de Aranda (3), œuvre d'un Portugais dédiée à l'archevêque de Lisbonne, et qui, par conséquent, ne saurait retenir notre attention. Il s'accompagne d'un *Traité de Chant mesurable* (4) dédié au même personnage.

C'est à un Portugais aussi, et rien moins qu'au roi-musicien Don Juan IV que Luis Millán dédie son traité

(1) Le titre du traité de Spinosa est : Tractado de principios de música práctica e theorica sin dexar ninguna cosa atras : compuesto por el arci preste de Scta Olalla... ad fin = Fui imprimida la presente obra... en la muy noble y leal cibdad de Toledo... MDXX. B. N. M. = R. 15. 124.

(2) Arte de Canto | llano puesta y reducida | nueuamente en su ente | ra perficion : segun la pra | ctica del cantollano... Ordenada por... MDXXII. ad fin (rouge). Fué impressa la presente Ar | te en Alcalá de Henares | Acabóse á XVI días | del mes de Ene | ro. Año de | MDXXXII. in-8°, goth.

(3) *Tractado de canto llano nueuamente* | *compuesta* por Matheo de Arâda maestro | en musica. Dirigido al muy alto y illustrissi | mo señor don Alonso Cardinal Infante de | Portugal, Arçbpo de Lixboa, Obispo | Deuora comendatario de Alcobaça | con priuilegio real. — Fué impressa la presente obra en la muy noble cibdad de Lixboa por German Gallardo : a veynte y seys de Setiembre anno de mil y quinientos y treynta y tres.

(4) *Tractado de Canto mensurable* : y con | trapuncto ... par M. de A... Acabóse a los 4 dias del mes de Setiembre. De mil y quinientos : y treynta y cinco.

célèbre : *Le Maître* (1). Millán était né écrivain, comme le prouve son livre *Du Courtisan* placé sous la haute protection du roi Philippe. Les mêmes qualités de style apparaissent dans son œuvre musical, en particulier dans la dédicace qui est un modèle du genre (2). Bien que *El Maestro* soit écrit spécialement en vue des musiciens espagnols de « vihuela », il intéresse la musique entière, car on écrivait en « cifra de vihuela » des partitions de « canto de órgano », le chiffrage de celle-là facilitant la transcription de celles-ci. Cependant nous ne trouvons pas de considérations nouvelles dans cet ouvrage, et nous préférons passer à d'autres écrits plus significatifs.

On a vraisemblablement perdu la *Musurgia* d'Andrés Calvo dont la date est fixée à 1536 par le Dictionnaire de M. Pedrell. Deux ans plus tard, le 30 octobre 1538, l' « excellent musicien D. Luys de Narbaez » publie chez Diego Hernández de Córdoba, l'imprimeur de Valladolid, les six livres du *Dauphin de Musique* (3) au chiffrage de « vihuela », et dont chacun porte comme épigraphe le refrain suivant :

> Es subir su propiedad
> Más alto que níngun aue,
> Significa magestad
> Y desta conformidad
> Es la música suaue

(1) *Libro de mu | sica de vihuela de mano intitulado El | Maestro.* ... Compuesto por | don Luys Milan. Dirigido | al muy alto τ muy pode | roso τ invictissimo princi | pe don Juhan : por | la gracia de Dios | rey de Portu | gal y de las | Yslas | τc. Año M. D. XXXV, ad fin ... impresso en ... Valencia, acabose á iiijdias del mes de Dezienbre. Año... de mil y quinientos treynta y seys. — B. N. M. R. 14752.

(2) Cf. Libro in | titulado el Cortesa | no, dirigido à la | catholica, Real, Magestad del inuictissimo don Phelipe por la Gracia de Dios |Rey | de España nuestro Señor etc... ad fin. Impressa... en... Valencia. Año M. DLXI. |

(3) Los Seys libros del Delphin de Música de Cifras para tañer vihuela. Hechos por Luys de Narbaez. Dirigidos al muy ilustre Señor el Señor don Francisco de los Couos | comendador mayor de Leon | Adelantado de Caçorla | Señor de Sauiote | y del Consejo del estado de su magestad Cesdrea τc... ad fin. Fué impressa... en... Valladolid... MDXXXVIIj.

Que sube el entendimiento
Tan alto en contemplación
Que le pone en un momento
En el diuino aposento
Porque allí es su perfección.

Ces vers qui rappellent la manière de l'*Ode à Salinas*, contiennent à peu près toute la philosophie de l'auteur du *Dauphin de Musique*. La spéculation pure devait tenir une plus grande place dans l'introuvable *Art ingénieux de Musique* (arte ingeniosa de Música) composé par Melchor de Torres, vers 1544 ou 1559 : mais nous ne pouvons faire que des conjectures. — Les *Trois livres de Musique* chiffrée pour « vihuela », du Sévillan Alonso de Mudarra (1), sont, au contraire, très répandus, même aujourd'hui. Datés de 1546, leur succès s'explique par un caractère tout profane. Le premier livre contient de la musique, facile et difficile en fantaisies, des pavanes, des gaillardes, et des pièces de guitare ; le second livre traite des huit tons; et le troisième nous offre de la musique faite soit pour la voix, soit pour les instruments. On y trouve des motets de Willaert (Vuilliart), de Gomberth (*sic*) et un original ; des psaumes ; des romances ; des Chansons parmi lesquelles il faut citer l'admirable *Recuerde el alma dormida*, et la poésie de Boscan : *Claros y frescos rios ;* des sonnets (sonettos) en castillan (dont l'un de Garcilaso : *Por ásperos caminos*), en italien ; des vers latins ; enfin des « villancicos ».

M. Pedrell en son Dictionnaire cite, d'après Gallardo, parmi les musiciens, le dominicain Fray Andrés Florez dont le *Livre de la Doctrine chrétienne*, daté de 1546, touche en effet à la musique. Il se compose de trois parties. La première est la « somme de toute la doctrine chrétienne « en couplets (coplas) ; avec son ton noté (con su tono pun-

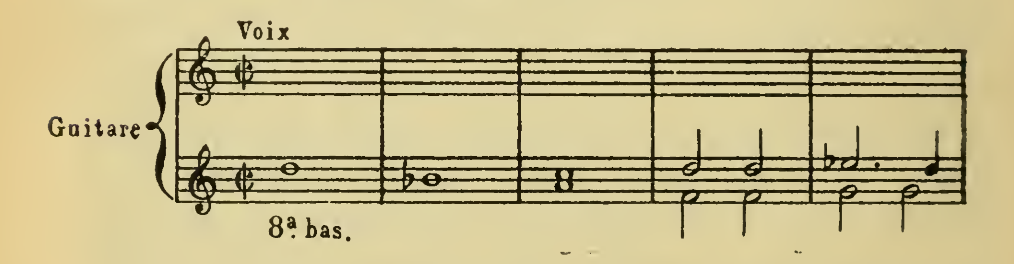
(1) Tres libro de Musica en ci | fras para vihuela... Di | rigidos al muy magni | fico señor el se | ñor do Luys | Çapata. || Fué impresso el presente libro en la muy noble y leal ciudad de seuilla en casa de Juan de León, 1546. ad fin. Acabóse la présente obra en... a siete dias del més de Deziembre. 1546. — B. N. M. — R. 14 630.

« tado). On l'écrit ainsi pour que les enfants la chantent « avec suavité et oublient beaucoup de mauvais cantiques « (malos cantares), et aussi pour que leur mémoire les « retienne mieux. Car l'Église en use ainsi dans ses « Hymnes ou Proses, et le prophète David en ses « psaumes; lequel déclare : Tes mandements et ta doc- « trine, Seigneur, sont dignes d'être chantés en cet exil. » Au 68ᵉ feuillet l'on trouve la musique à adapter aux « coplas » des articles : Divinité, Humanité et Jésus-Christ (1).

Enriquez de Valderrábano mit douze ans à rédiger son livre de musique pour deux violes (vihuelas) intitulé *Silva de Sirenas* (2) et qu'il publia chez l'imprimeur Fr. Fernández de Córdoba, à Valladolid le 28 juillet 1547. Les compositions d'ordre profane dominent en cet ouvrage qui est presque uniquement un album de musique. La *Pavane* (p. 94 v.) est le plus charmant exemple que l'on puisse donner de la *Silva*, et à la page 36 on est étonné de trouver une transcription pour chant et guitare de la célèbre chanson du Français Verdelot :

Qui la dira la penne de mon cueur
Et les douleurs que pour mon amy porte...

inspirée d'après le thème si expressif (3) :



(1) Il y a une édition de 1552 faite à Valladolid. Cf. Gallardo. Ensayo cit. nº 2 249, fol. LXVIj. Vº.

(2) Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas. En el qual se hallará toda diversidad de música. Compuesto por Enrriquez (écrit aussi Anrriquez de Valderrávano... Dirigido al illustrissimo señor Don Francisco de Çúñiga, conde de miranda, etc... Fué impresso en... Acabóse à veynte y ocho dias del mes de julio deste año de 1547. » Fol. 113. — Collect. d'Olmeda.

(3) Transcription de D. Fed. Olmeda.



C'est Pythagore, et non pas Marsile Ficin qui inspire le Prologue de la *Silva de Sirenas :* « Cette musique naît et « se perfectionne de sept sirènes qui sont dans l'âme et « qui sont sept vertus lesquelles éveillent l'esprit par leur « concordance et harmonie pour connaître les choses « divines et humaines, ainsi que le grand bien qui résulte « de cette connaissance. Ce qu'en aucune créature terrestre « Dieu ne mit avec autant de raison et de perfection que « dans l'homme. »

Nous nous bornerons à citer, à cause de son insignifiance didactique, l'*Yntonario general* pour toutes les fêtes d'Espagne, manuel fort commode à l'usage des gens d'église, composé en 1548 par le Zaragozano Pedro Ferrer (1).

L'époque à laquelle nous sommes arrivé, est féconde en livres de « vihuela » qui offrent plutôt l'aspect de recueils musicaux que de traités en forme. Et c'est ainsi

(1) Cf. Pedrell : *Dicc. cit.* Latassa ne cite qu'une édition de 1559 in 4°. Or, il en est une : Yntonario general... Fué impreso el presente | Yntonario en la muy noble | y leal ciudad de Zara | goça en casa de Pedro Bermuz. Acabóse a siete días del mes de mayo. Año de mil y quinientos y cuarenta y ocho. — 4° perg. let. got. 2 encres au titre : écu de l'Archevêque D. Hernando de Aragón ; 5 fol. de prologue dont la dernière porte une gravure, 58 fol. de texte.

qu'en 1552, un autre « vihuelista » Diego Pisador, de Salamanque dédie à Philippe II un Livre de musique de viole (1) qui contient des romances, des sonnets, des fantaisies, des *villancicos* et des motets de l'auteur, ainsi que des messes de Josquin et des motets de Josquin, Gomberte, Villarte (*sic*), Bashurto, Mouton et Morales, avec des *villanescas* ou paysanneries et des *canciones* ou chansons espagnoles, françaises et italiennes. C'est ainsi encore que l'aveugle Miguel de Fuenllana dédie au roi Philippe en 1554, sa profane *Orphenica Lyra* (2).

L'année précédente, paraissait à Rome et en italien, accompagné d'un privilège du pape Jules III, l'un des petits livres qui sont devenus des plus rares aujourd'hui, et qui est dû au Tolédan Diego Ortiz : c'est un recueil de gloses sur les cadences et d'autres points dans la musique du « violone (3) ». Mais ce traité a un caractère par trop spécial, et nous le laisserons pour l'importante *Déclaration d'Instruments* du P. Fray Juan Bermudo qui est une compilation de premier ordre. L'auteur fit paraître aussi, en 1550, une médiocre *Arte Tripharia* (4) qui ne peut faire supposer l'érudition et le talent dont la *Déclaration* est la preuve. L'*Arte Tripharia,* dédiée à l'illustre abbesse du monastère de Sainte Claire à Montilla : Doña Ysabel

(1) Libro de musica de | vihuela, agora nueva | — mente compuesto por Diego Pisador, ve | zino de la ciudad de Salamanca, dirigi — | do al muy alto y muy poderoso | señor don Philippe princi — | pe de España nue | stro Señor | . Con privilegio | esta tassado en ... maravedis. 1552.

(2) Libro de Música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra. En el qual se contienen muchas y diversas obras. Comp. por M. de F. Di | rigido al muy alto y muy poderoso Señor, D. Philippe, principe de España, rey de Inglaterra, de Napoles, nuestro Señor... Fué imp. en Sevilla... Acabósse á dos dias del mes de octubre de mil y quinientos y cincuenta y cuatro años.

(3) El primo libro de Diego Ortiz Tolletano. Nel qual si tratta delle Glose sopra le cadenze ⁊ altre sorte de punti in la musica del violone, nouamente posti in luce... En Roma por Valerio Dorico y Luis su hermano á X. de Dezemb. 1553. — B. N. M. — R. 14 653.

(4) Comiença el arte Tripharia... compuesta por el Reverendo padre fray juan Bermudo, religioso de la orden de los frayles menores de obseruancia, en la prouincia del Andaluzia... Impresso en... Ossuna... el mes de mayo año de 1550. — Bibl. Nac., Madrid. M. 78.

Pacheco est une œuvre essentiellement pratique, de fort mauvais style, un manuel sec et vulgaire, une tentative malheureuse de simplification scientifique qui ne repose pas sur un fonds solide. Au contraire, la *Déclaration d'Instruments*, examinée et approuvée par des hommes tels que Bernardino de Figueroa, maître de chapelle de Grenade élu plus tard archevêque, ou Christobal de Morales, le grand compositeur, est une œuvre aussi utile que celles de Tapia, ou de Salinas. La plus ancienne édition remonte à 1549 (1) et la seconde que l'on conserve à la Bibliothèque de Madrid (2) est datée de 1555. Bermudo nous apprend lui-même (Liv. I, chap. I) qu'il étudia les mathématiques à l'Université d'Alcalá, et son art d'exposition nous convainc sans peine. Nous ne sommes pas d'accord avec M. Menéndez y Pelayo lorsqu'il prétend (3) que « Fr. « Juan Bermudo est non seulement le plus méthodique, « le plus complet et le plus clair de tous nos *tratadistas* « de musique en langue vulgaire ; non seulement il montre « une enviable lucidité de pensée et de style, mais encore « il aspire de toutes ses forces en secondant dans la sphère « de l'art les généreux efforts des réformateurs scienti- « fiques de cette époque, à purifier la musique de toute « sophistique (sophisteria). » Certes, Bermudo est clair et savant, mais l'esprit encyclopédiste lui fait traiter trop souvent à la légère, et par ainsi obscurcir, les questions de haute portée. En outre, le style détestable de l'*Arte Tropharia* survit dans la *Déclaration* : Tapia, Salinas ou Durán, nous semblent être plus sûrs et plus élégants dans leur savoir authentique. Cependant nous accorderons au cri-

(1) Comiença el libro primero de la declaraçion de instrumentos... Compusose... en la muy noble y muy leal cibdad de Ecija, de adonde el author es natural. Año de mil y quinientos y cuarenta y ocho... Impressa... en la villa de Ossuna por el honrrado varón. Juan de León, impressor de la Universidad del illustrissimo Señor, año de mil y quinientos y cuarenta y nueve. 4° gót. II hs. prls. et 143 fol.

(2) B. N. M. — R. 5 236. *Idem*. 1555. Fol. 8 hs. prls et 142 fol.

(3) *Hist. de las Ideas Estét.*, t. IV, p. 198, « envidiable lucidez de pensamiento y de estilo... »

tique espagnol que l'ouvrage de Bermudo demeure un document complet et d'allure vaillante.

D'après le *Cathalogo* des livres contenus dans le volume de Bermudo, l'on peut voir que le « livre premier traite « avec art et profondeur des louanges de la musique, en « vingt chapitres utiles pour la volonté ; le second com- « porte trente-six chapitres d'introductions et de premiers « principes musicaux pour les commençants ; le troisième « traite des profondeurs et secrets du plain-chant et du « chant figuré en ce qui touche l'audition et l'exécution « musicales, dans cinquante chapitres de théorie et de « pratique ; le quatrième contient en quatre-vingt-treize « chapitres la véritable intelligence de l'orgue, de tout « genre de vihuela, de la harpe, du mode de chiffrer et de « jouer de ces instruments, avec des notes, des antiquités « et des nouveautés (antiguallas y novedades) ; le cin- « quième est en trente-trois chapitres un art profond et « copieux (profundissimo y muy copioso) de composer du « plain-chant, du contrepoint, du chant d'orgue et de « connaître les primeurs des cantores, leurs principes et « leurs artifices... ; enfin, le sixième livre compile quelques « erreurs musicales... et les réfute suffisamment, en ensei- « gnant la vérité ».

Dans le second Prologue, Bermudo expose ses douze inventions pratiques dans le domaine de la vihuela, lesquelles ne sauraient nous intéresser. Le deuxième chapitre du Livre Ier est intitulé : Des trois manières de musique, c'est-à-dire mondaine, humaine et instrumentale. Les auteurs cités sont Boèce, Macrobe, Cicéron, Pline, Isidore, Dorilaus, Ludovic Celius, Pythagore, Augustin, Papinien, saint Paul, Andrea et Hiéronyme. Le troisième chapitre donne la division de la musique due à Placentino : d'une part, la musique inspective ou théorique, et d'autre part, la musique active ou pratique. Bermudo s'appuie en outre sur Bernard, Andrea, Hugo de Saint-Victor, Boèce, Augustin, saint Paul et Isidore. Le quatrième chapitre : Quelle chose est la musique,

repose sur des passages d'Isidore, Franquinus, Augustin. Le cinquième est assez subtil et précise les termes de cantante, cantor et músico (1) d'après Andrea, Augustin, Guido, Jean XXII (De Mus. ch. 27), D'Etaple (De Mus. prol. 2), Cicéron (*De Fin.* IV), Socrate (Phèdre), Quintilien (*De Orat.* 2) Platon et Boèce (I, 34 — V, 1 — I, 1). — L'intéressant septième chapitre est intitulé : Des biens en général qui nous viennent de la musique, et vaut par ce paragraphe : « Trois sont les biens qu'en ce monde les « hommes peuvent posséder. Les uns s'appellent de for- « tune, les autres corporels et les troisièmes spirituels. « Les biens de fortune sont les deniers (dineros) et autres « richesses ; les corporels sont la santé, l'allégresse et les « choses de ce ton ; les spirituels sont les vertus. Avec la « musique nous atteignons à ces trois choses : Que la « musique apporte avec elle les biens de la fortune, nous « le voyons en ce que journellement les Princes et seig- « neurs font envers les musiciens... Et quant aux autres « biens, il suffit de rappeler les témoignages de D'Etaple, « d'Aristote, de Philelphos, de Basile, de Sénèque, de « Boèce, de Pythagore, de Cicéron (*De Consiliis*), l'Ec- « clésiaste et les Rois, Galien, Avicenne et Isidore. Si « donc quelqu'un me demandait pourquoi de notre temps « nous ne voyons pas les musiciens obtenir de pareils « effets malgré tout leur savoir, je lui répondrais que je « ne sais pas si les musiciens étrangers ne les ont pas « obtenus, mais que si, en Espagne, nous n'avons rien vu « de semblable, c'est que beaucoup manquent de la connais- « sance des modes. » Il est inutile d'insister sur l'importance de ce document de Bermudo, qui, en véritable musicien espagnol, ne connaît que la tradition et le caractère sacré des modes liturgiques, dont le mystérieux appareil scientifique décourageait ses paresseux compatriotes.

Le huitième chapitre traite de l'utilité de la musique

(1) « En nuestra España, ay infinidades de cantantes, muchos buenos « cantores, y pocos músicos.

sous le contrôle d'Augustin, Hugo de Saint-Victor, des Conciles de Basilée et de Tolède, de Saint-Séverin, de Platon (1), d'Apollinus, d'Alpharabie, et contient ce très curieux passage (2) : « Un enfant naît et vit un an : c'est « une demi-croche de la Musique de Dieu. Il vit deux « ans : c'est une croche. Il vit quatre ans : c'est une « demi-minime. Il vit huit ans : c'est une minime : et « ainsi vous pouvez multiplier. »

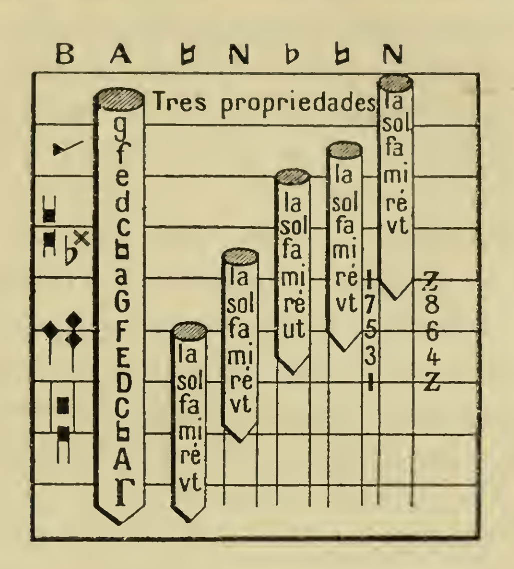
Le neuvième chapitre, plus religieux, exprime le « saint délice » causé par la musique, et que constatèrent Augustin, Athanase, Ambroise, l'Histoire Ecclésiastique, Hugues de Saint-Victor et Santiago. L'honnêteté de la musique est ensuite démontrée (ch. x) par Quintilien, Isidore, Platon et Boèce. Après une étude conventionnelle sur les origines de l'art, Bermudo se demande si la théorie musicale existait avant la pratique, ou vice-versa (ch. xii), mais doit confesser avec de Saint-Victor que toutes les sciences furent d'abord mises en pratique avant de l'être en art (todas las sciencias primero estuuieron en uso : que se pusiessen en arte), et ajoute finement « que l'art est presque « la fin, l'objet de l'usage, et, partant, qu'il est meilleur ». Les derniers chapitres du premier Livre ne paraissent pas aussi définitifs, à l'exception du quinzième qui invoque pour cause principale de l'obligation où nous sommes tous de savoir chanter : le « service de Dieu. »

Le deuxième Livre ne retient notre attention qu'à partir du huitième chapitre qui est intitulé : Des genres de musique. Bermudo nous donne ici un renseignement précieux : « Le genre demichromatique, écrit-il, est com« posé du diatonique et du chromatique, et c'est le genre « dont on se sert aujourd'hui pour jouer et chanter en « composition. » Par cette phrase nous touchons à la

(1) « El ánima del mundo está muy conjunta á las proporciones musi« cales. »

(2) « Nasce un niño y biue un año : es semicorchea de la música de Dios. « Biue dos años, es corchea : biue quatro, es semi (mi-) nima, biue ocho es « minima : y assi podeys multiplicar... » Ce n'est pas là jeu d'esprit, mais conviction sérieuse d'un esprit vraiment scholastique.

période de transition de l'art religieux, et nous pourrons apprécier ensuite les compositions musicales d'après un sûr critère. Bermudo ajoute que le genre diatonique seul nécessaire pour le plain-chant procède par deux tons et un demi-ton, qui est une quarte mineure ; et que le triton (diabolus in musica) est défendu dans les trois genres de musique. Pour terminer, Bermudo trace la figure suivante des cinq déductions et des modes de la musique :



Au troisième Livre, Bermudo disserte (ch. XLV) sur le nombre ternaire, exclusivement d'après Boèce (*arith.* 19). Définissant le nombre ternaire : l'égalité avec le tout des parties aliquotes d'un nombre réunies entre elles, il déclare que le nombre ternaire n'est pas parfait, et que la perfection musicale vient du cercle ou d'une chose équivalente au cercle : « Il est très différent de dire que le « nombre ternaire est parfait, ou de dire qu'il y a une « perfection ternaire dans les figures. La première for- « mule est fausse suivant l'Arithmétique, et la seconde « constitue une grande vérité dans le domaine de la « Musique. » Et Bermudo développe ce point de vue au cours de son long chapitre XLVII, en citant Augustin, Boèce, d'Etaple, Philolaus, Pythagore et Aristote. De ce dernier philosophe, Bermudo commente (ch. L) certaines « ques-

tions » philosophiques : « Comment se fait-il que la « musique étant une cause, elle produise des effets « divers ? » ou encore : « Pourquoi des hommes ont-ils « des voix plus élevées que celle des autres hommes ? », et soutient lui-même une argumentation serrée.

Le Livre quatrième est d'ordre plus pratique. On y remarque (ch. I) quelques salutaires avis pour les instrumentistes ou tañedores, qui devraient jouer de préférence, — et ce choix est pour nous fort instructif — des « villancicos de l'habile (acertado) musicien Iuan Vázquez.... « des œuvres de Iosquin, d'Adrien, de Iachet, de Mantoue, « du maestro Figueroa, de Morales, de Gomberth et de « quelques autres semblables... » Bermudo cite parmi les excellents tañedores : don Iuan, racionero en l'église de Málaga; le racionero Villada de l'église de Séville ; Mosen Vila de Barcelone ; enfin, Soto et Antonio de Cabeçon, au service de Sa Majesté. Puis il devient sévère et dirige un pamphlet violent (ch. XIV) contre « quelques barbares instrumentistes », en reconstituant une fois de plus la terrible querelle des musiciens théoriques et des musiciens pratiques : « C'est une grande douleur, écrit-il, « de voir que beaucoup ont en mépris la qualité de théo- « riciens. Je connais un joueur de vihuela qui, pour donner « à un musicien pratique le surnom de mauvais musicien, « l'appelait théoricien ; et c'est qu'il lui semblait qu'il « suffisait à quelqu'un d'être théoricien pour n'être pas « musicien. En un cas aussi clair, la sentence est vite « prononcée. Mais plus d'un se trompe de la sorte. Ceux « qui ne savent pas ce qu'est la théorique affirment qu'elle « est en contradiction avec la pratique. Ils disent ainsi « une grosse sottise (Repugnancia y no pequeña ay en lo « que dizen :) : car la bonne pratique naît de la théorie. « La pratique qui serait contraire à la théorie serait « mauvaise et sans art : ou bien la théorie ne serait la « théorie que de nom... Ne pensez pas, en effet, que tous « ceux qui parlent de diapente, de diatessaron et d'autres « intervalles soient des théoriciens ! Il n'est de tels que

« ceux qui comprirent de fond en comble (de rayz y fun-
« damento) Boèce et ses pareils, et qui firent entendre par
« des démonstrations les conclusions des anciens. Or, de
« tels musiciens, nous en avons vu fort peu. Si vous pen-
« sez qu'il suffise d'avoir lu Bizcargui (1) et autres bar-
« bares pour être théoriciens, vous vous trompez ! Guido
« compare le musicien pratique au crieur public, et le
« théoricien au corregidor. Pour que le crieur public fasse
« bien son métier, il ne peut dire plus ni moins de ce que
« lui mande le corregidor. De même le musicien pratique
« doit être d'accord avec le théoricien, comme la bonne
« théorique est conforme à la pratique réussie. »

Le Livre V commence par une lettre de l'illustre musicien — que nous étudierons plus loin — Christoual de Morales, maître de chapelle du Seigneur duc d'Arcos au « prudent » lecteur. Il se continue et s'achève par une longue étude variée des modes et de leurs propriétés. Aristote, Guido, Boèce et Franquinus apportent l'appui de leur science aux deux premiers chapitres de définitions. Puis Cassiodore, Platon, Basile et Celius les accompagnent pour l'exposé des propriétés modales : « Selon moi,
« dit Bermudo, le premier mode est allègre, provocateur
« de la bonne conversation et de tout honnête sentiment.
« Le second est pesant ; le troisième est terrible et déchaî-
« neur de colères ; le quatrième adulateur et agréable ; le
« cinquième sensuel et éveilleur de tentations ; le sixième
« triste et poussant aux larmes ; le septième fort et su-
« perbe, et le huitième a de la parenté avec tous les autres
« modes. » — Après avoir confronté (au ch. V) ces propriétés avec celles qu'indique Cicéron (*Rép.* VI), Bermudo étudie l'*ambitus* ou la distance des modes d'après Bernard et Franquinus. Puis il termine son ouvrage dans le sens donné par le *Cathalogo*.

En 1557, paraît à Alcalá, un *Livre de nouveau chiffrage*

(1) Bizcargui est l'objet de la haine de tous les théoriciens. Et c'est peut-être ce qui prouve le mieux sa valeur. Rappelons-nous sa querelle avec Spinosa.

pour clavier, harpe et vihuela, qui est un petit cours de composition dû à Luys Venegas de Henestrosa (1). Après une épître au lecteur et un prologue enfantin, mais orné de citations de Josèphe, d'Eusèbe, du Tostado et de Luys Vives (Viuas), l'auteur donne la répartition (repartimiento) de ses sept livres en deux corps. Le premier seul est publié. Les six autres livres comprennent : le premier, des entrées de versets, des hymnes et des tientos ; le second des hymnes de matines, des ensaladas, des villancicos et des chansonnettes ; le troisième des messes, le quatrième des œuvres à 7, 8, 10, 12, 14 voix de Criquillon et de Phinot, etc. ; le cinquième des chansons à 4, 5 et 6 voix ; enfin, le sixième des « choses pour déchanter. »

Nous citerons seulement en passant un ouvrage de Luis de Villafranca intitulé *Brève introduction de plain-chant*, publié à Séville en 1565, et qui enseigne conformément au style de la sainte église de Séville, à chanter les épîtres, les leçons, les évangiles, etc. (2) ; ainsi que l'*Art de principes du plain-chant* dû à Gaspar de Aguilar et qui traite surtout des rapports de la musique avec le texte (3). Plus sérieux nous semble l'*Art de jouer* par le Révérend Père Thomas de Sancta María, en la même année (4). L'auteur, de l'Ordre des Prédicateurs, dédie son livre à Fray Bernardo de Fresneda, évêque de Cuenca, commissaire général et confesseur de Sa Majesté. Il démontre avec clarté l'art de jouer des fantaisies à toutes voix et sur tous

(1) Libro de cifra nueva | para tecla Harpa y vihuela en el | qual se enseña breuemente cantar cantollano y canto de organo y algunos auisos para contrapunto. — Compuesto por L. V. de H. Dirigido al | illustrissimo señor don Diego Tauera, | obispo de Iaén.

En Alcalá | en casa de Joan de Brocar. 1557 — B. N. M. — R. 6497.

(2) Breve introduccíon de canto llano... impresso en casa de Sebastián de Truxillo. Acabóse à 3 días del mes de abril, año de mil y quinientos y sesenta y cinco.

(3) Arte de principios de canto llano en español, nuevamente emendado y corregido por G. d. A... 8° let. got. 16 h. sin fol. estamp. qui figure un archevêque. 26 ch. Cf. surtout le ch. XXVI. — Bibl. Colombine.

(4) Libro llamado | Arte de tañer Fantasía assi para Tecla | como para vihuela y todo instrumento etc... Impresso en Valladolid... En este año de 1565. — Escoríal. 14, IV, 25.

instruments, et donne des exemples à profusion. La seule partie du traité qui ait quelque caractère théorique est le « Prologue au pieux lecteur ». Après un éloge du patron de l'Ordre, soit de saint Dominique, Santa María nous explique ce qui l'a poussé à chercher comment l'on pouvait simplifier les études musicales, car « l'usage et la « pratique sont longs et incertains, tandis que l'art et la « technique sont courts et certains. Aussi voyons-nous « par expérience que nul sans l'art n'est parfait en sa « faculté, car ceux qui vont sans l'art sont comme ceux « qui, ignorant le chemin, vont sans guide, et comme ceux « qui vont à tâtons sans lumière (a scuras sin luz). De « manière que l'art est le guide et la lumière, et l'on peut « dire justement que ceux qui produisent sans connaître « la technique (obran ignorando el arte) ne savent point. « C'est le sentiment du Philosophe. »

Santa María travailla seize années avec acharnement sous la direction particulière d'Antonio de Cabeçon dont nous aurons à nous occuper au chapitre de l'École Castillane. En parcourant son traité, l'on a l'impression d'un praticien éminent, aux idées générales très nettes et très claires, au tempérament d'artiste un peu cérébral, mais profond et méditatif, au style nerveux et précis.

Nous ne nous attarderons pas ici à un traité manuscrit et anonyme de chant d'orgue, existant à la Bibliothèque Nationale ; car nous le publions et commentons ailleurs (1).

Vers 1580 se place un livre d'une importance capitale et dont cependant l'on ne connaît que le manuscrit. Ce sont les *Avis sur le chant ecclésiastique* (2) de Gómez de Herrera. Cet ouvrage est comme la conséquence espagnole du bref du pape Pie V sur le chant d'église, qui parut à Rome le 17 décembre 1570. L'auteur semble connaître à fond la *Pratique Musicale* de Gaforus (ch. xv) ; il cite en outre Polydore, Eusèbe, Boèce, de Saint-Victor, Isi-

(1) Cf. H. Collet. *Un tratado de canto de órgano*, etc... (Paris, Ms. Esp. 219).

(2) Advertencias sobre la canturia eccles. B. N. M. — Ms. M. 1345.

dore, etc... Le chapitre IV, intitulé : *Comment de tout temps la Musique a eu des censeurs et des défenseurs*, est précieux pour l'histoire de l'art espagnol : « Que prétendirent les « sacrés conciles..., écrit Herrera, sinon corriger et réfré-« ner l'audace de ceux qui voulaient varier le chant de « leurs amendements? de vouloir extirper cet abus de la « variété et de rétablir l'uniformité dont s'éloignent aujour-« d'hui les amateurs de nouveautés ? Et pour que l'on voie « plus clairement le dommage causé dans la musique par « la présomption et l'arrogance de ceux qui ont prétendu « mettre la main sur elle, qu'on lise la vie de saint Léon « et l'on devra se convaincre avec tristesse (conocerse á « con evidencia quanta lástima es) que des huit tons com-« posés par l'insigne Pontife et D[r] saint Grégoire, à peine « est-il resté la moindre trace, par suite de l'audace de « ceux qui de main en main transformèrent le chant « (*Canturia*). On verra aussi avec quelle raison l'on défen-« dit jadis, et l'on défend aujourd'hui, la cause de la mu-« sique des Préfaces qui est connue comme étant sienne, « afin de la garder de toute violation, de tout mélange et « de toute altération, petite ou grande. En effet, outre que « la correction ouvre la porte à de très grands inconvé-« nients, comme par exemple qu'un sacristain ignorant « (comme il y en eut un à Madrid) ose amender la *Cantu-« ria* ecclésiastique, il se produit un dommage plus grand, « à mon avis : et c'est que l'œuvre composée par un saint « aussi illustre, autorisée et réformée par d'autres nom-« breux docteurs, accréditée et employée dans l'église « catholique pendant plus de mille ans, cette œuvre puisse « être changée pour quelques fantaisies bizarres de ceux « qui ne sont ni saints, ni docteurs de l'Église comme « saint Grégoire, qui sont des ignorants au prix de lui « en matière de grammaire et d'accents, et qui ne sont « même pas aussi théoriciens ou praticiens que nos rai-« sonnables musiciens d'Espagne. Aussi bien je tiens « pour sacrilège ce que ces gens-là font... et ce que « je fais, en les citant en face de saint Grégoire (lo que

« yo hago que es tomarlos en la boca, en competen-
« cia de S. Gregorio)!... — Ensuite, le plain-chant se
« mêla avec la musique mesurée, qu'on appelle chant
« d'orgue et contrepoint, jusqu'à tomber en de tels excès
« que Jean XXII, Pontife Romain, défendit d'employer le
« chant d'orgue dans l'office divin, comme il apparaît par
« l'extravagant *Docta Sanctorum patrum*, et comme me
« l'apprit — avec mainte autre chose — Bartolomé de
« Quevedo, mon maître, Racionero dans la sainte église
« de Tolède, très savant en lettres humaines (humanités)
« et en musique. Il est certain que de la musique et du
« plain-chant que saint Grégoire composa, on n'emploie
« aujourd'hui que trois clausules de psaumes, et que les
« autres se sont implantées dans l'Église par suite de
« l'abus introduit dans la musique. Ce dommage irrépa-
« rable qu'a reçu le plain-chant ecclésiastique avec la perte
« des tons est une bonne réponse à ces censeurs qui allè-
« guent pour excuse que ces corrections n'altèrent pas la
« substance, mais que ce sont seulement quelques points
« et ligatures qui améliorent les accents. Au contraire, il
« est sûr que la perte des cinq tons ne se fit pas d'un
« coup... mais qu'on les supprima à la façon de nos cen-
« seurs, à savoir de la même manière que procède la ver-
« mine : en rongeant ici un point, et plus loin un autre,
« déliant ici une ligature, l'introduisant où elle n'a que
« faire, et laissant ainsi les points de la Préface rongés et
« consumés de telle manière qu'elle finit par ressembler à
« du linge mangé ou déchiré dont la substance, certes, n'a
« pas changé, mais qui est tellement abîmé qu'on ne peut
« plus le revêtir... comme la Préface ne peut plus s'en-
« tendre !... — C'est là le chemin par où se sont perdus
« les tons de saint Grégoire, et par où se perdra aussi le
« ton des Préfaces si l'on n'y apporte remède : le remède
« inventé par l'expérience contre la vermine, à savoir que
« l'on expose le linge à l'air et qu'à la claire lumière on
« découvre les malandrins qui sont de petits vers perni-
« cieux abîmant et consumant le vêtement le plus riche,

« le plus précieux et du drap le plus fin que l'on puisse
« trouver dans toute la musique ecclésiastique. Et il faut
« considérer avec attention l'artifice employé par ces cen-
« seurs, car il n'existe pas d'hommes d'affaires qui traitent
« ce qui leur importe avec autant de subtilité d'esprit. Ne
« traitent-ils pas par exemple de changer la lettre des Pré-
« faces, et comme l'échéance arrive sans qu'on les paye
« comme ils le méritent, ils rechangent la partie pour la
« fête du Samedi Saint sur la bénédiction du cierge, et de
« là, avec plus de dommages, ils la reportent à l'*Ista Domi-*
« *nica* sur le *Te Deum laudamus*, et ce qui commença si
« petitement comme nous l'avons vu à propos des piqûres
« de vers, se termine en grand, grâce à cette subtilité, et
« même prétend s'étendre à tout le trésor ecclésiastique,
« en pointant les Préfaces d'arbitraire façon, et en compo-
« sant celle du *Te Deum* et de la *Bénédiction* tout différem-
« ment de la rédaction Tolédane approuvée en Espagne.
« On veut même aller jusqu'à réformer de façon générale
« la musique Romaine universelle, et après cela, l'on ne
« peut s'étonner de ce que les tons de saint Grégoire se
« soient perdus. — Quant à moi, je pense sans aucun
« doute que le péril est plus grand que court cette ques-
« tion à cette époque-ci que dans les temps passés, parce
« que les censeurs antiques furent peu nombreux en plu-
« sieurs pays (provincias), et ceux d'aujourd'hui sont très
« nombreux dans l'Espagne seulement. Jadis s'élevèrent
« contre eux de célèbres Pontifes, des Conciles, des Empe-
« reurs, et maint homme grave, de grande autorité et cul-
« ture, et maintenant on trouverait difficilement quelqu'un
« qui ose les affronter; et ceux qui devraient défendre la
« *Canturia* ou bien jugent la chose de peu d'importance,
« ou bien dissimulent....

» Mais toujours la majesté immense de Dieu a suscité
« quelque bon esprit (par exemple Daniel) pour ne pas
« permettre que l'on porte un faux témoignage contre cette
« très belle Suzanne (*sic*); ainsi qu'il fit sous le pontificat
« de Grégoire XIII, en incitant un prêtre et chevalier espa-

« gnol, non moins religieux que savant, à défendre l'accu-
« sation portée devant le Pontife contre la Musique ecclé-
« siastique et ses accents par les plus grands maîtres de
« Rome, derrière un autre personnage de plus grande
« autorité que celle que possèdent et ont jamais eue les
« censeurs espagnols. L'altercation et les raisons des
« deux parties arrivèrent aux oreilles du Pontife qui manda
« (persuadé de la vérité) qu'on ne devrait plus jamais trai-
« ter de cette matière. »

Les chapitres par lesquels se terminent les *Advertencias* sont loin d'offrir le même intérêt que celui-ci. A l'exception d'une étude sur le Motu proprio de Pie V, ils ne nous présentent que des observations surannées. La seconde et surtout la troisième partie de l'ouvrage sont négligeables.

Nous n'insisterons pas davantage sur le *Livre de Musique* purement pratique, écrit à l'usage des vihuelistas par le vallisoletan Esteban Daça, en 1576 (1) et qui recueille des motets étrangers de Créquillon, Mayllart, Simon Buleau, Vasurto, Ricafort etc... pour ne se souvenir brièvement que du seul Guerrero. Son titre ambitieux de *Le Parnasse* ne saurait dissimuler sa pauvreté.

Par contre, le simple *De Musica libri Septem* (2), de l'aveugle Francisco Salinas, est peut-être le traité de musique le plus parfait comme le plus célèbre du xvie siècle espagnol. Toute la doctrine du *Symbole de la foi* (1582) de Fray Luis de Granada, semble découler de l'œuvre du musicien de Búrgos (1577). Sous la forme d'une autobiographie, la *Praefatio* de ce livre fameux expose les idées de l'auteur sur la musique en général, et sur la culture intellectuelle nécessaire à tout artiste. Il y a là un véri-

(1) L. de M. | encifras para vihuela, intitulado el | Parnasso, en el qual se hallará toda diversidad de Musica assi Mo | tetes, sonetos, Villanescas, en lengua Castellana, y otras cosas | como Fantasías del Autor, hecho por E... D... — ...Impresso por Diego Fernández de Córdoua impressor | de Su Majestad. Año de M. D. LXXV | 1576 — B. N. M = R. 14 611.

(2) Francisci Salinae Burgalensis | Abbatis Sancti Pancratii... de Musica libri Septem. Salmanticæ Excudebat Mathias Gastius. M. D. LXXVII. — B. N. M.

table manuel de pédagogie esthétique, écrit en un latin élégant et précis. Salinas établit d'abord l'influence bienfaisante de la discipline musicale, et sa place dans le « quadrivium ». De cette vérité il déduit l'importance d'une préparation sérieuse et diverse. Aussi bien lui-même peut-il appuyer ses conseils de l'exemple d'une vie laborieuse. Il fut aveugle comme presque tous les grands musiciens espagnols de l'époque, et se tourna vers l'art de Pythagore comme vers la source de toute consolation et aussi de toute révélation. Il étudia le chant et surtout l'orgue où il nous laisse entendre qu'il passa maître. Et ces études instrumentales ou pratiques, il les jugeait — à l'encontre de ses collègues — indispensables à la compréhension exacte de la théorie musicale, des systèmes d'un Aristoxène, d'un Ptolémée ou d'un Boèce. Mais il désirait aussi que l'artiste fût instruit dans les lettres classiques, qu'il devînt même un humaniste. Le motif de cette audace chez un futur professeur de la traditionnelle et scholastique université de Salamanque, c'est que Salinas, grâce à la protection de Pedro Sarmento, archevêque de Saint-Jacques, a été à Rome. Mêlé aux érudits dont le nombre l'étonne, il s'est piqué de leur pouvoir répondre et de leur paraître, lui aussi, un docte personnage. Comprend-il vraiment pour cela les premiers symptômes de la prochaine Renaissance? Nous n'oserions l'affirmer : la culture latine et grecque est pour lui ce qu'elle était pour Vitruve : un ornement de l'esprit qui donne aux artistes l'autorité indispensable. D'ailleurs, Salinas est tout nourri d'Aristote comme un professeur du XIIIe siècle. Le grand philosophe a été pour lui le point de départ de ses patientes investigations. Outre Boèce, trop connu pour qu'il insiste sur son *De Musica*, Salinas a mis à profit de vieux manuscrits encore inédits qu'il a découverts à Rome ; il a lu Ptolémée à la Vaticane, et Porphyre, Aristoxène, Nicomaque, Bachaeus, Aristide, Briennius, toutes lectures qui lui coûtèrent vingt-trois années de travail, parmi les maladies et les deuils. Il désire alors prendre une douce retraite dans « l'honnête pauvreté » qui lui suf-

fit, mais « Dieu avait sur lui d'autres projets », et le prince, en effet, l'appelle à l'Académie de Salamanque pour y enseigner la musique. Salinas vient donc occuper sa chaire, avec un succès considérable certifié par Espinel en son *Marcos de Obregon*. Pour le nouveau maître, la musique est une science, une mathématique sacrée. Le Moyen Age avait conservé l'antique division, il y avait la musique des mondes (l'harmonie céleste), la musique humaine (l'homme étant considéré comme une synthèse réduite de l'Univers), et la musique instrumentale. Salinas respecte cette division, bien qu'il prétende en apporter une autre plus accommodante. En effet, il nous parle d'une musique purement sensible et irrationnelle : c'est la musique naturelle ; d'une autre que seul perçoit l'entendement : c'est la musique céleste et humaine ; et d'une troisième qui réunit les deux précédentes : c'est l'instrumentale. D'ailleurs Salinas ne fait que reproduire, à propos de la musique qui s'adresse à l'entendement, les préceptes connus des universités du Moyen Age : « L'harmonie de cette musique, « dit-il, ne frappe point agréablement l'oreille, mais elle « saisit l'entendement parce qu'elle consiste non en com- « binaisons sonores, mais dans les raisons des nombres. « Et ainsi de la musique céleste... et de celle des facultés « de l'âme où se trouvent, dit-on, toutes les proportions « mêmes des consonances. »

Tout le cours de musique spéculative du maître de Salamanque marquera ainsi des tendances traditionnelles : Aristote et Boèce l'inspirent surtout. C'est là sans doute ce qui en fit le bréviaire reconnu (1) et indiscuté des artistes espagnols.

Deux ans plus tard, un des musiciens les plus célèbres de l'école andalouse, Fernando de las Infantas, théologue (2),

(1) Même à l'étranger : en France par ex. Cf. Saldoni (*Ephémérides*, Madrid 1868) qui cite de Thou : « Aliunde potius quam ab industria profecti creduntur. »

(2) Nous étudierons plus loin son *Tractatus de Prædestinatione*. Paris, 1601.

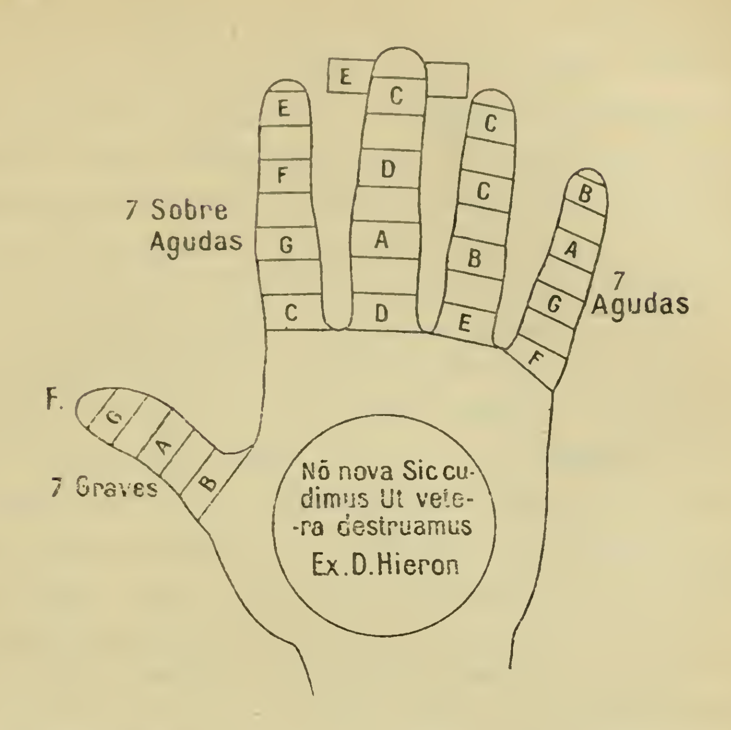
à la fois théoricien et compositeur, publiait à Venise (1579) ses « Plura modulationum genera super excelso Gregoriano canto » qui tout en contenant des choses que, d'après le Cerone du *Melopeo*, les « bons compositeurs ne doivent pas toujours imiter », révèlent, dit M. Mitjana, « une science consommée et très profonde du contrepoint vocal, ainsi que l'emploi d'artifices trouvés mais non dus aux énigmes, canons extravagants, et subterfuges scholastiques aussi compliqués qu'inutiles » (1).

Plus nous approchons de la fin du XVIe siècle, et plus il semble que les théoriciens sentent le besoin d'affirmer la valeur de leur science traditionnelle, de l'opposer à un péril dont ils ne parlent point et qu'ils ne distinguent peut-être pas clairement, mais qui leur paraît réel et pressant, à en juger par le ton doctrinaire et parfois prophétique de leurs ouvrages. Voici par exemple, à la suite des « pamphlétaires » précédemment étudiés, l'*Art de Musique* (1592) où l'organiste Francisco Montanos soutient avec force le « principe de l'expression philosophique des com-« positions musicales et de la conformité intime entre « le texte et la musique (2). » Après avoir cité, pour définir la musique, Aristote, Gaforus, Bède le Vénérable, Ornito Parchi, Boèce, Cicéron, Zelius, Augustin et Bernard, Montanos incline à la division de la musique en harmonique, métrique et rythmique. Puis il ajoute : « L'art du plain-« chant, dans l'ordre des lettres et des signes, a l'ordre « de l'année. Car ainsi que celle-ci n'a pas plus de « 7 noms de jours qui sont ceux de la semaine, lesquels « étant finis se recommencent toujours, ainsi l'art du « plain-chant a 7 lettres qui sont le principe de 7 signes, « lesquels étant achevés se répètent sans cesse. » Ces sept lettres se répètent trois fois dans les registres grave,

(1) *Revista Musical* (Bilbao. Año II. N° 7, p. 157).

(2) Cf. Menéndez y Pelayo. *Ideas Estét.* IV, p. 207. — Fr. de Montanos, *Arte de Musica theorica y pract. de... Impresso en Valladolid...* Año de M. D. XCII. — Cf. aussi : Arte de Cto llano con entonaciones comunes de Coro y altar, 1610. Bibl. Medinaceli — et *id.*, 1648. Bibl. lat. Lafage. — L'Arte de 1592 est à la B. N. M.

aigu et suraigu, comme le démontre la main musicale suivante :



Montanos prétend que le nombre ternaire est parfait « quia constituitur ex principio medio et fine hoc ex. D. Augustin. I. cap. suae musicae ». Mais il spécifie que ce nombre « ne perfectionne pas les figures, car aucune figure ne peut être parfaite si ce n'est par Mode, par Temps ou par Prolation ».

Le Contrepoint se définit pour Montanos comme pour Bachio : un nombre constitué de la diversité des consonances. La « Compostura » est pour lui ce qu'elle est pour Nicomaque, Tinctor ou Aristote, et la « Proportion » qui lui semble être la « partie la plus difficile à comprendre de l'Art musical » dépend à son avis de l'Arithmétique (Proportio est habitudo duarum quantitatum) : d'où la nécessité de s'en remettre aux Pythagoriciens.

Montanos discute (p. 15) la délicate et vieille question de savoir « quel est le plus grand demi-ton, celui qu'on « chante ou celui qu'on ne chante pas? Car tous deux « font la quantité d'un ton divisé en 9 parties appelées

« comas, dont 5 pour un demi-ton et 4 pour l'autre. De
« graves auteurs latins ont là-dessus des opinions diverses.
« Nicolay Bolici en son Inquiridion de Musique dit ainsi :
« Le dièze, dans le genre enharmonique, est la moitié
« d'un demi-ton chantable... et dans le diatonique et le
« chromatique, c'est le demi-ton mineur de 4 comas;
« tandis que le demi-ton majeur ou de 5 comas s'appelle
« apotome et se chante de *mi* à *fa*... La même chose écrit
« Moya en son Arithmetica (C. 40, art. 10). » Et Montanos
nous dit son œuvre personnelle : « Il y avait trente ans
« que j'étais maître de chapelle à Valladolid et autres
« lieux quand volontairement je me mis à écrire ces
« traités. Et quoique avec soin j'aie traité de pratique,
« comme on le verra dans mes ouvrages, j'ai toujours été
« ami d'entendre la théorie pour donner raison de la
« faculté que je professais, et c'est ainsi que j'étudiai
« scrupuleusement tous les graves auteurs latins et de
« notre langue que je pus rencontrer, depuis les premiers
« qui s'exercèrent à cette science, jusqu'aux Grecs, et
« plusieurs fois, j'ai spéculé sur cette question et j'ai tou-
« jours été d'avis que le demi-ton que nous employons de
« *mi* à *fa* et les autres accidentels sont le demi-ton majeur.
« Et que celui qui ait l'oreille exercée en fasse la preuve
« sur l'orgue. Qu'il monte d'*a la mi re* à la touche noire
« de *fa be mi* qui est le demi-ton que nous chantons, et
« qu'il recommence à monter de cette même touche noire
« à la blanche du même signe, et il verra que la quantité
« est moindre. S'il ne le perçoit pas bien, qu'il fasse une
« autre expérience : qu'il joue d'abord par le *mi* et y fasse
« une clausule; puis qu'il descende pour faire le demi-ton
« de la touche blanche à la noire, et il verra que la quan-
« tité nécessaire n'y est plus, et que l'oreille en est offus-
« quée. Et de la même touche noire, si l'on descend à
« celle de *sol re* la quantité augmente, qui est le demi-ton
« que nous employons *fa mi*. Et deux opinions contraires
« disent que celui que nous n'employons pas est le majeur,
« et celui que nous avons en usage est *mi fa*, et que tous

« deux unis ne font pas un ton entier. Et l'expérience
« nous apprend que non seulement ils font un ton mais
« une tierce, qui souvent se compose de deux demi-tons.
« Or la tierce de deux demi-tons chantables étant plus
« qu'un ton, il apparaît clairement que le demi-ton majeur
« est celui que nous employons *et hoc sufficiat*. »

Le dernier traité de Montanos (p. 28) s'intitule *Des Lieux communs* (*illa quibus generaliter ut propria utuntur*). Quant à la table (p. 52) elle nous présente (lettre L) une brève synthèse des effets de la Musique :

La Musique réforme les esprits troublés.
La Musique fait que les soucis s'oublient.
La Musique mitige les peines des travailleurs.
La Musique répare les forces de ceux qui sont fatigués.
La Musique excite à la dévotion et aux larmes pieuses.
La Musique donne le sommeil à ceux qui le cherchent.
La Musique persuade à la clémence.
La Musique modère les graves maladies.
La Musique a la première place (el primado) parmi les arts libéraux.

L'ouvrage de Montanos eut plus d'éditions (1) qu'aucun autre ouvrage didactique du XVI[e] siècle.

L'un des plus rares, au contraire, demeure l'*Art et Somme de plain-chant,* du Valencien Juan Francisco Cervera (2), publié en 1595 chez Pedro Patricio Mey, mais aussi peu important que le *De musica et Cantu figurato* du chanoine régulier Martin de Azpilcueta, dit Navarro (1491-1585), de l'ordre de Saint-Augustin dans la Congrégation de Roncevaux (3).

L'on ne saurait préciser la date de quelques ouvrages appartenant à la fin du XVI[e] siècle, comme par exemple le *De ratione musicae et Instrumentorum usu apud veteres*

(1) Valladolid (1594) — Salamanca (1610) — Madrid (1648) — Zaragoza (1665 et 1670) — Madrid (1693-1712-1728-1734-1756), etc...

(2) Arte y suma de canto llano compuesta y adornada de algunas curiosidades, por... — 8 hs. pres. 141 pp. et une feuille gravée.

(3) Se trouve dans les 2 édit. de ses œuv. compl. León 1597 et Venise 1602. 6 vol. in-fol.

Hebraeos (1) du moine de Cîteaux Cipriano de la Huerga ; ou le *De Musica Magica* (2) du P. Martin del Rio ; enfin le *Traité de musique spéculative et pratique* (3) du Dr Thomas Vicente Tosca, de la Congrégation de l'Oratoire de Valence. Nous ne pouvons pas plus nous arrêter à ces ouvrages perdus ou tombés dans l'oubli, qu'à l'*In Musicam* du Fr. Vicente Montañes, ou aux écrits d'un Manuel Narro et d'un Vicente Adam (4).

Les effets de la Musique que résumait Montanos sont développés au début du XVIIe siècle par un étudiant israélite, Rodriguez de Castro, docteur de Salamanque, professeur de médecine à Hambùrg dès 1576 (5), en un curieux ouvrage intitulé *Medicus politicus sive de Officiis Medico politicis tractatus* et publié à Hambùrg en 1614 (6). L'épigraphe des principaux chapitres du IVe Livre nous renseigne suffisamment sur le contenu de ce livre spécial : Ut demonstretur, non minus utiliter quam honeste adque prudenter in morbis musicam adhiberi : ipsius encomia præmittuntur (ch. XIV) ; notantur ac rejiciuntur, Musicæ abusus (ch. XV) ; Musicæ excellencia, atque præstantia, rationibus auctorum suffragiis et experimentis comprobatur (ch. XVI).

La littérature musicale du XVIIe siècle ne peut nous offrir l'admirable ensemble que nous avons exposé longuement dans les pages précédentes. Cependant la scission entre les deux siècles n'est pas si brusque que l'on ne puisse encore trouver quelques traités où luisent les derniers reflets de ce que nous appellerons avec Durán la « Lux-

(1) Cit. par Nicolas Antonio. Bibl. Nova.

(2) Id. inclus au livre I de ses *Disquisitionum Magicarum.*

(3) Cf. Gayangos. Cat. of Spain. Appendix. Classe II. Sect. XI. Fine Arts. Add. 31.823. Paper in-8 vo., ff. 162.

(4) Cf. José Ruiz de Lihory. *La Música en Valencia. Dicc. biogr. y crit.* Introducción p. XXVII.

(5) Cf. Gerber. *Hist. Biogr. Lexicon der Tonkunstler*, vol. 1, p. 258.

(6) Cité par Fetis : *Biogr. Univ.;* et par Forkel, *Allgemein. Literat. der Musik :* « *Medicus politicus, sive de officiis Medico — politicis tractatus* ». Hambùrg, 1614, in-4°. Cité par Pedrell : *Dict. cit.*

bella » traditionnelle. Dans le nombre encore considérable des ouvrages didactiques, nous distinguerons d'abord l'*Art de plain-chant* d'Andrés de Monserrate (1), publié à Valence en 1614.

Dans la préface (p. 5), l'auteur se déclare disciple du « divin Platon — ce qui est la première adhésion ferme que « nous aurons pu relever — interprété par Marco Tulio « Ciceron en ses Oficios. » Mais il ne renie pas « Severino « Boecio, Franchino Galforo Laudense, Jacobo Fabro Sta- « pulense, Nicolao Vuollico Barroducense ». Il leur adjoint même des maîtres aussi modernes que « Francisco Tovar, « fray Juan Bermudo, Melchior de Torres, Matheo de « Aranda, Francisco de Montanos. » — Dans un second prologue (p. 8), il « exhorte les commençants qui désirent être de parfaits musiciens d'église », et cite Martinez de Bizcargui (généralement honni) ; Juan de Espinosa, Juan Martínez, Durán et Cerone. Il explique, comme naguère Montanos, la symbolique main musicale et commence une dissertation philosophique imprégnée du plus pur esprit scholastique. Plutarque, Aristote, Boèce, Guido et Salinas s'y rencontrent avec Pythagore, Aristoxène, d'Etaple, Despuig et Blas Roseto. Il rappelle les vers du *Michrologus*, si décisifs :

> Musicorum et cantorum magna est distantia
> Isti dicunt, illi sciunt, quae componìt Musica :
> Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.
> Cœterum tonantes vocis si laudente acumina
> Superabit Philomena vel vocalis asina :
> Quare eis esse suum tollit Dìalectica.

et termine son manifeste par la sentence de Despuig : « Nisi de fonte Geometriae Arithmeticaeque gustaveris, perfectus musicus esse non poteris. »

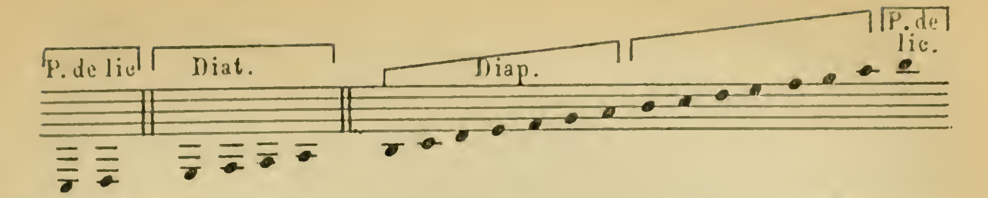
Il est très regrettable que l'on ait perdu les *Cas moraux*

(1) Arte breve | y compendiosa | de las dificultades que | se ofrecen en la música | practica del canto llano | Dirigido á la Purissima Virgen | María... Año (estampe sur bois de la Vierge de Montserrat) 1614, in-4°, 124 f. Valencia. Pedro Patricio Mey.

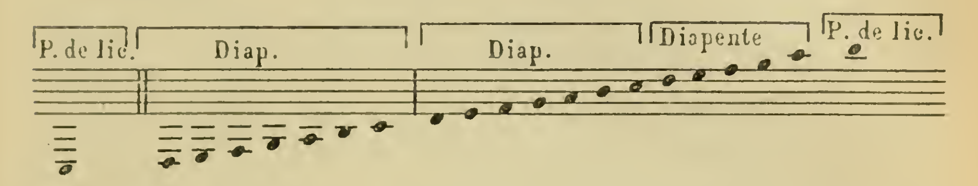
de la musique, écrits par Fr. Correa de Araujo, organiste à Séville, Recteur de la Hermandad des prêtres, maître en la Faculté, et publiés à Alcalá en 1626, car cet ouvrage jouit d'une grande vogue parmi les musiciens du XVII[e] siècle. Du moins possédons-nous encore, de cet auteur, l'intéressant *Libro de Tientos* (1). En des « advertencias » préliminaires, Correa nous fait part de ses intentions et de ses innovations personnelles. Il nous apprend aussi que la notation « en cifra » est due aux Espagnols ; et il se vante d'écrire pour la première fois sur une même page toutes les parties vocales, ce qui est inexact, puisque le Codex Calixtinus, par exemple, nous offre déjà cette disposition si commode. Correa s'étend sur le diapason, et distingue le diapason arithmétique (celui des maîtres) et le diapason harmonique (celui des disciples) (2). Le diapason arithmétique a le diatessaron à la partie inférieure et le diapente à la partie supérieure. Le diapason harmonique présente l'ordre contraire. Les maîtres donnaient à la Basse et à l'Altus, 8[ve] respective, le diapason arithmétique, et au Ténor et au « Tiple », 8[ve] haute respective, le diapason harmonique. Les disciples faisaient tout le contraire. L'arithmétique commence une quarte au-dessous du final à l'octave, et l'harmonique au final lui-même. Correa nous dit qu'il place d'abord les diapasons pour reconnaître les tons, puis qu'il les enlève (p. 112) pour obliger les élèves à des recherches, telles que l'*Ambitus* légitime de chaque ton. L'*Ambitus* du Ton Maître est le diapason arithmétique (+ une 8[ve] + un diatessaron au-dessous du premier diapason + trois points de licence dont deux en dessous et un au-dessus) :

(1) Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano, intitulada Facultad orgánica — con el qual y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella, sabiendo diestramente cantar canto de órgano. y sobre todo teniendo buen natural. Compuesto por Francisco Correa de Araujo. Alcalá, por Antonio Arnao. Año de 1626. Fol.

(2) Les maîtres et les disciples se confondent-ils avec les authentiques et les plagaux?



L'*Ambitus* du Ton Disciple est le diapason harmonique (+ un diapason + un diapente + deux points de licence) :



Correa développe ensuite la question complexe des proportions musicales. Il cite l'*Enchiridion de Musique* de Nicolas Barroducense, le *Livre de Chant d'Orgue* de Manuel Rodríguez Coello, les *Versos* de Peraza, les *Kiries* de Antonio de Cabezón, enfin Diego del Castillo et Manuel Rodríguez Pradillo. Puis il passe aux *Tientos* proprement dits. Entre les œuvres qui ornent son volume, nous retrouvons la célèbre chanson de Verdelot :

> Qui la dira la penne de mon cueur
> Et les douleurs que pour mon amy porte.
> Je ne soustiens que tristesse et langueur,
> J'aimeroye mieulx certes en estre morte,

dont nous avons déjà reproduit le thème large et mélancolique.

Bien que nous ayons systématiquement écarté de notre étude les auteurs portugais, nous croyons utile de citer le seul ouvrage de l'époque qui traite avec détails et clartés la question des figures (das figuras de Calar), et qui n'est autre que le très apprécié *Art de Musique de Chant d'Orgue* (1) du maître de chapelle de Sainte-Catherine du

(1) Arte de musíca de Canto d'Orgam e canto cham e proporçóes de Musica... Composta por A. F. natural da Villa de Souzel... Lisboa. Por Pedro Craesbeeck, impressor del Rey. Anno 1626. — B. N. M. — R. 9691. — Cf. ch. XIX sq.

mont Sinaï : Antonio Fernández, publié à Lisbonne en 1626. Ce petit livre contient en outre un chapitre des plus importants sur les modes et tons, leur invention et leurs propriétés (p. 123) où l'Espagnol Bermudo l'emporte en autorité sur Pythagore, Augustin ou Boèce.

Nous ne pourrons nous arrêter au recueil manuscrit de 222 chansons profanes intitulé *Livre des Tons Humains* (1) qui procède du couvent de Carmélites de Salamanque et qui est daté du 3 février 1656 ; et nous ne pourrons plus reconnaître de doctrine vraiment traditionnelle que dans quelques ouvrages rares et espacés. Le *Pourquoi de la Musique* d'Andrés Lorente est daté de 1672. C'est un livre déjà presque uniquement pratique. C'en est fini pour l'Espagne de son admirable effort de science musicale. La Renaissance qui pénètre insensiblement dans les mœurs intellectuelles du gothique royaume de Philippe II ne permet plus les affirmations sentencieuses de l'Ecole, la foi candide en cette suprématie chimérique de la spéculation symbolique sur l'art aujourd'hui émancipé. En outre, la direction manque. Le Roi préfère la peinture d'influence italienne à la musique de tradition espagnole. Par delà les frontières occidentales, c'est au contraire la floraison magnifique que dirige un Roi musicien, l'ancien duc de Bragance, maintenant Don Juan IV. Le monarque portugais s'entoure d'une pléiade des compositeurs (2) et de théoriciens, tels que Juan Soares Rebello, Cristóbal de Fonseca, Fr. Antonio de la Madre de Dios, Fr. Miguel Leal, Almeida, Faria, Fogaça, et Antonio de Jésus. Sa bibliothèque passe pour être la première d'Europe, et nous en conservons en effet le copieux catalogue (3). Enfin lui-

(1) Libro de Tonos Humanos — Lib. in-fol. ms. — Ad fin = Tiene este libro 222 tonos. Acabose á 3 de febrero. Año 1656. — B. N. M. m. 1262.

(2) Cf. Joaquin Vasconcellos. *Os musicos portugueses.*

(3) Cf. Menéndez y Pelayo. *Ideas Estét.*, t. IV, p. 211, note 2. = Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do Muyto Alto e poderoso Rey Dom Ioão. IV. Nosso Senhor Lisboa. 1649, 4°, 525 pg. (Cf. Vasconcellos. Ensaio Crit. Porto 1873.) — Réimpression dans Bibl. de Arte em Port Tome I. — Cf. Sousa Viterbo. *A Livraria de musica de D. Ioão IV e o seu Index.* Lisboa, 1900).

même écrit son remarquable manifeste : *Défense de la Musique Moderne* (1) en réponse à son détracteur, l'évêque Cirilo Franco.

Ainsi, en face de l'universelle décadence des arts espagnols, à l'exception de celui qu'inspire la Renaissance italienne, l'histoire musicale du Portugal touche à son apogée. Aussi bien les deux évolutions musicales espagnole et portugaise ne sont pas parallèles et l'histoire de la musique au Portugal a pu occuper très justement un volume spécial (2).

Nous revenons donc à la période de décadence de la musicologie espagnole, et en particulier au *Pourquoi de la musique* d'Andrés Lorente (3), publié à Alcalá de Henares en 1672, et dédié à « Marie très Sainte, notre avocate « et Dame, conçue sans tache de péché originel au pre-« mier instant de son existence, maîtresse des meilleurs « chanteurs qui dans cette vie mortelle s'exercent aux « œuvres d'entendement et de voix, etc. »

L'auteur « natif d'Anchuelo... gradué en la faculté « des Arts par l'Université d'Alcalá, commissaire du « Saint-Office de l'Inquisition de Tolède, prébendier et « Organiste de l'Église Magistrale de Saint-Just, pasteur « de la ville d'Alcalá de Henares... » fait preuve de beaucoup de lecture. Il a été élevé dans la tradition scholastique, un peu désordonnée parce qu'elle lui fut enseignée à Alcalá, plus moderne que Salamanque. Il cite pêle-mêle Aristote, Franquinus, Bernard, Montanos, Augustin, Boèce, Zelius, Nicolas Bolici, Tapia, Eusèbe, Isidore, Hugo de Saint-Victor, Aulu-Gelle, les Évangélistes, Pline le Jeune, Zenon, Platon, Roseto, Saint-Séverin, David, Hilarion, Macrobe, Dorilaus, Hiéronyme, Cicéron et Bermudo... à propos de la division de la musique en

(1) Defensa | de la | Musica | Moderna | contra la | errada opinion del | Obispo | Cyrilo Franco... 4° 2 f. 56 p. — Edic. ital. B. N. P.

(2) Celui de M. Vasconcellos déjà cité.

(3) El Porqué de la Música... por su Autor | El Maestro Andrés Lorente | ... Impr. de Nicolás de Xamares, Mercader de libros, año de 1672. — B. N. M.

céleste, élémentaire et humaine, ce qui semble bien être une division aussi nouvelle qu'illogique. Il nous explique (p. 9) pourquoi les lettres du plain-chant sont au nombre de sept, et pourquoi la main gauche en est le symbole, main qui « n'est autre chose qu'une règle ferme et sûre, un principe, et un guide rapide pour apprendre parfaitement le chant : on l'appelle gamme arétine ».

La note première (p. 19) est comme un écho des manifestes fameux du XVI[e] siècle, et traite « de l'estime où est « tenue la musique, de ses propriétés, de ses effets, du « respect qu'elle mérite de la part du compositeur, de la « raison qui poussa les Saints-Pères à l'employer pour « les louanges divines, de l'offense à la Majesté de Dieu « qui résulte du mélange dans l'office de chants impurs et « profanes, enfin de la différence qui existe entre le chant « et l'accent. » Lorente se complaît dans l'évocation des miracles antiques dont la musique fut l'héroïne ; il considère avec Plutarque que celui qui n'aime pas la musique n'est pas composé lui-même avec harmonie ; avec Galien, Avicenne et Isidore, il constate que les maladies peuvent être guéries ou soulagées par elle. Enfin les conclusions des Docteurs et des Conciles, en particulier celles du Concile de Trente en sa XXII[e] session lui dictent le choix de la musique appropriée au temple.

Lorente, malgré les dates, demeure donc dans la tradition espagnole. Nous pourrions lui adjoindre l'auteur des *Lumière et nord musicaux* (1), parus cinq ans plus tard, en 1677 : le prêtre Lucas Ruiz de Ribayaz, prébendier de l'Église collégiale de Villafranca del Bierço, qui dédie son livre, lui aussi, à la « Reine des Anges, Marie Très- « Sainte... patronesse de la Collégiale ». Ribayaz transcrit sa musique d'après le chiffrage de la « vihuela » ; il s'étend quelque peu sur l'art, et unit agréablement la théorie à la pratique.

(1) *Luz y norte musical*... En Madrid por Melchor Alvarez. Año de 1677. — B. N. M. — $\frac{\text{R}}{9.407}$.

Plus curieux encore que la *Luz y Norte musical*, est un manuscrit en latin, daté du 12 avril 1698 et publié à Ségovie sous le titre mystérieux de *Gemma Harmonica* « in quator (*sic*) Libros digesta, qua universa musicæ, tam Theoricae quam Practicæ scientia, summa varietate traditur ». C'est là un véritable retour en arrière, un traité purement scholastique où revit la *profunda sapientia* du P. Kircher, ave son « proœmium » où l'on étudie l'objet, la définition, la division et la spéculation de la musique, et son premier livre tout mathématique qui expose la doctrine des nombres. Au reste, l'ouvrage n'est pas original et ne saurait nous retenir plus longtemps (1). Après ces derniers rejetons d'une branche agonisante, il nous faut aller jusqu'à l'année 1761 pour retrouver un peu de cet esprit scholastico-espagnol, dans l'œuvre, extravagante par endroits, d'un véritable Cerone catalan : la *Musique canonique* de D. Juan Francisco de Sayas, prébendier et organiste de la Cathédrale de Tarragone (2), dédiée à la Reine du Ciel et de la Terre, et divisée en trois vastes parties et dix longs chapitres. C'est une compilation laborieuse de tous les auteurs anciens et modernes, une synthèse quelquefois utile, fastidieuse le plus souvent, et qui clôt pour nous la liste des œuvres théoriques que firent croître dans la péninsule les doctrines des grands docteurs du moyen âge, et dont l'apogée correspond au siècle d'or de l'Espagne littéraire et artistique, à ce XVIe siècle ignorant du merveilleux mouvement de Renaissance dont l'aurore brillait aussi en pays latin, mais qui ne put jamais s'acclimater en la patrie d'un Isidore de Séville.

Il nous est facile maintenant de nous représenter les études, les connaissances et l'esthétique des musiciens espagnols du XVIe siècle. Cet enseignement théorique dont nous avons analysé les éléments principaux allait trouver, outre les étudiants d'université, les maîtres de tant de cha-

(1) B. N. M. ms. M. 1203.

(2) B. N. M. M. 44

pelles organisées et multipliées sous la protection royale (1). La création de presque toutes les maîtrises (*magisterios*) date en effet de l'époque du Concile œcuménique de Trente convoqué par Paul III, au centre même du XVIe siècle. Elevés dans le milieu particulier que nous avons voulu dépeindre, formés par les leçons « traditionnelles » des théoriciens, et portés par leur propre nature — ainsi que nous le verrons — à l'expression sentimentale des sujets mystico-liturgiques, les maîtres issus de ces chapelles placées sous de hauts patronages, vont créer des œuvres vraiment uniques dans l'histoire de la musique polyphonique et dont l'ardeur intérieure ou l'envolée lyrique font songer soit aux *Canciones* si suaves de Jean de la Croix, soit aux odes sublimes de Luis de León.

Tous ces tempéraments originaux et divers peuvent cependant se répartir d'une façon très nette en quelques grandes écoles régionales, au type desquelles chacun d'eux se rapporte par des tendances communes. Il est certain que bien peu de nations présentent les variétés ethniques que l'on observe en Espagne. Les plaines andalouses qu'enrichit longtemps la civilisation raffinée des Maures ne sauraient inspirer un artiste au même titre que les rivages éclatants de la terre valencienne ou les hauts plateaux, abrupts et désolés, de Castille. Nous dressons donc le tableau suivant des musiciens religieux espagnols, et nous devrons ensuite en justifier l'ordre par un bref aperçu de leur vie et de leurs œuvres :

(1) Cf. Barbieri, canc. cit. Dans la première moitié du siècle s'organisèrent celles de Tolède, Séville, Burgos, Santiago ; et dans la seconde moitié furent créées les autres. Le type de ces chapelles est le suivant : un maestro, l'organiste, quatre voix. — Plus tard apparaissent les instrumentistes (menistriles). Ces chapelles avaient succédé aux antiques associations musicales des églises, composées de professeurs (cantores) dirigés par le phonascus, chef-compositeur. Les phonasci devinrent donc maestros. Les deux premiers maestros de Santiago furent ainsi les phonasci : D. M. Durán (1526) et Alonso Ordoñez (1530) ; et la même promotion atteint Felipe Rogier d'Arras à la Capilla Real ; D. Juan Viana au monastère des Augustines Recollettes ; D. Fr. Montero (1603) aux Descalzas (Carmélites déchaussées) de Madrid fondées par la sœur de Philippe II, Jeanne d'Autriche.

TABLEAU DES ÉCOLES MUSICALES ESPAGNOLES AU XVI[e] SIÈCLE

ANDALOUSIE	VALENCE ET CATALOGNE		CASTILLE ET ARAGON	
	VALENCE	CATALOGNE		
a) *Grenade.*	San Jorje.	Ruimonte.	a) *Castille.*	
Narvaez (les deux).	Jaime Vidal.	Anchieta.	Escribano.	
Guzman.	Nadal.	Vila (les deux).	Gonzalo (A.).	
Jaen.	Pastrana.	Flecha (—).	Diego.	
Ramírez.	Despuig.	Brudieu.	Sánchez.	
Cocar ou Coçar.	Aguilar (les deux).	Pujol.	Alvarez de Vargas.	
Silvestre.	Borja (J.).	Carçeres.	Gonçalez Alvar.	
Fuenllana.	Factor.	Chacon.	Carrion.	
b) *Malaga.*	Sabater.	Calasans.	Espinosa (les deux).	
Fernández (D.).	Segarra.	Amat.	Févin (A.)	
Cepa.	Milán.	Zorita.	Peñalosa.	
Cavallos.	Mestre.	Colomé.	Lic. Alvaro.	
Bosque.	Pérez (A.).	Martí (J.).	Torrentes.	
Becerra.	Sagredo.	Reig.	Ribera.	
Periañez.	Sala.	Montserrat.	Caballer.	
Carrillo.	Pintor.	Cabanilles.	Escobedo.	
Espinel.	Vázquez.	Martí y Marvá.	Ceballos.	
Cisneros.	Pompeo.	Barter.	Flores Cellín.	
c) *Cordoue.*	Cómes (B.).	Valls.	Gómez Camargo.	
La Fuente.	Cómes (P.-P.).	Escolanía de Montserrat.	Logroño.	
La Vega.	Montañes.		Alonso (D.).	
Cervantes.	Martí (P.).		Vivanco.	
Vieras.	Isassi.		Díaz.	
d) *Séville.*	Telléz.		Avila (Fr. de).	
Fernández (F,).	López.		Bermeja (les deux).	
Bernal.	Leida.		Romero.	
Morales.	Gines Pérez.		Patiño.	
Guerrero.	Cotes.		Esquivel.	
Corc.	Felipe.		Cabezón.	L'école d'Orgue (Cabezón à San Jerónimo)
Navarro (les deux).	Cómes (J.-B.).		Santa María.	
Castillo.	García.		Palero.	
Las Infantas.	Navarro.		Castillo.	
Correa y Araujo.	Fr. de Borja.		Soto.	
	Villalonga.		Peraza.	
			Clavijo.	
			Verdugo.	
			Aguila (B. del).	
			Ballesteros.	
			Chaves (de).	
			Jiménez.	
			Bruna.	
			Tafalla.	
			Torrijos.	
			San Jerónimo.	
			b) *Aragón.*	
			Robledo.	
			Aguilera (Seb. de).	
			Calvete.	
			Peralta.	
			Cueto.	
			Romeo.	
			Pontac.	
			Correa (M.))	

Nous venons de nommer près de 150 musiciens qui doivent confirmer notre thèse. Nous aurions pu sans doute en appeler bien d'autres du fond des archives d'Espagne où nous les laissâmes ensevelis. Mais en nous limitant aux principaux, nous réfutons encore les allégations de Cerone touchant l'indigence musicale du siècle d'or espagnol. Et nous pouvons dire avec Eslava (1), en terminant ce chapitre, que si nous considérons : « que le premier do-
« cument en Europe qui parle clairement d'harmonie à
« plusieurs voix est d'un Espagnol : S. Isidore ; que l'un
« des premiers exemples de l'application de la musique à
« une langue vulgaire est d'un espagnol : Alphonse le
« Savant ; que la première chaire de musique qui s'établit
« en Europe fut celle de Salamanque ; que le professeur
« le plus savant de cette époque fut Bartolomé Ramos »,
et, ajouterons-nous, que les plus grands compositeurs religieux du XVI[e] siècle furent des Espagnols demeurés hors du joug de la païenne Renaissance, « nous devons légiti-
« mement conclure que l'Espagne eut une personnalité
« bien marquée dans l'art musical d'église, et qu'elle
« figure dignement parmi les nations européennes les
« plus avancées dans cette partie des connaissances
« humaines. »

(1) Cf. D. Hilarion Eslava. *Breve Mem. hist. de la Mus. Relig. en Esp.*, por D. H. Eslava, director de la publicación.

CHAPITRE VI

L'ÉCOLE ANDALOUSE

L'École andalouse. — Les Archives de la cathédrale Sévillane. — Les Seises. — Les chapelles de Grenade, Malaga et Cordoue. — Fernandez de Castilleja ; José Bernal ; Cristóbal Morales ; Francisco Guerrero ; Navarro ; Diego del Castillo ; Fernando de las Infantas ; Correa y Araujo, etc.

Le P. Luis Girod a écrit (1) : « La connaissance pro-
« fonde de la grandeur de nos saints mystères est aussi
« indispensable que le vrai talent pour écrire religieuse-
« ment », observation qui s'accorde avec celle de Cerone touchant les ecclésiastiques qui, seuls, s'occupaient de musique, en Espagne, à l'époque que nous étudions. Tous les compositeurs que nous allons nommer sont en effet gens d'église, prêtres ou religieux, aussi exaltés dans leur foi que ces Hiéronymites ascètes dont Fray José de Sigüenza nous contait la vie.

N'est-ce pas cet aperçu qui a dicté à M. Soubies (2) cette phrase capitale qu'il n'a malheureusement pas développée :
« Nous sommes parfois tenté de croire que c'est chez les
« Espagnols qu'il convient de chercher l'expression la plus
« authentique du sentiment chrétien en musique. Quelque
« admirables, en effet, qu'aient été à cet égard les Romains,
« ils n'échappent pas toujours au soupçon de ce paga-
« nisme permanent et secret dont, au dire de quelques-
« uns, l'Italie à aucune époque, n'a pu se débarrasser

(1) *De la música religiosa.* Parte I. Cap. III.

(2) *Hist. de la Musique.* Espagne, p. 56.

« entièrement ». Voilà bien la différence des deux races qu'effleure, sans y insister, M. Soubies ; voilà l'antinomie de deux civilisations : celle du Moyen Age et celle de la Renaissance, antinomie que nous avons tenté d'établir et qui nous apparaîtra plus frappante après l'étude des diverses Ecoles musicales.

Celles-ci s'échelonnent nettement de la gravité un peu triste à l'enthousiasme extérieur et à la profondeur plus complexe. Nous commencerons donc par l'Ecole Andalouse, parce que son esthétique est la plus simple et se borne au principe célèbre du grand Morales : « donner à l'âme de la noblesse et de l'austérité (1) ». Puis nous passerons à l'Ecole Valencienne que M. Pedrell a justement appelée *exultante*, et, après une vue rapide sur l'évolution musicale de la Catalogne, nous terminerons notre étude par le tableau de l'Ecole Castillane, la plus féconde et puissante, pour aboutir au pur génie de sève espagnole, qui a nom Tomás Luis de Victoria.

Une visite au riche *Archivo* de la cathédrale de Séville dont l'Inventaire remonte au 1er mars 1721 nous montre l'importance qu'eut jadis la maîtrise — entre toutes délaissée aujourd'hui — de la plus belle église d'Andalousie. On y remarque les belles partitions de Lobo pour la Semaine sainte, ainsi que ses messes (1595), ses hymnes, ses motets ; des *Gloria* de Nodizeel et de Cardoso ; des *Magnificat* de Sebastian de Aguilera, prébendier de Saragosse ; les *Gloria Patri*, le *Passionarium* de liturgie purement espagnole (1580), les motets, les hymnes et messes, les psaumes, les *Salve*, presque toutes les compositions, enfin, de Francisco Guerrero ; des pièces de Dalva, Ubeda, Santiago, Villareal, Salazar, Cevallos, Navarro, Jalon, Escobar, Fernández et Morales (2) ; et aussi des œuvres de

(1) Ce qui nous fait songer au maître de Fra Angelico : J. de Domenici qui, en digne prédécesseur de Savonarole, réunissait « dans ses saintes aspirations l'idéal esthétique et l'idéal ascétique et... recommandait l'étude de la peinture comme un puissant moyen d'élever l'âme, et de développer les saintes pensées du cœur. » Rio, *Art chrétien*, II, p. 333.

(2) Un « libro grande de Hymnos propios de los Santos de España y

nombreux compositeurs étrangers : tels que Verdelot, Jaquet, Luiset, Finot, Févin, Mouton, Adrian, Josquin, Lassus et Gombert.

Nous avons déjà cité le manuscrit des *Cantilènes vulgaires* mises en musique par divers Espagnols, en 107 feuillets, que l'on trouve, incomplet, à la Bibliothèque Colombine et qui fut donné par Fernand Colomb, le fils de Christophe Colomb, en 1534. Les cantilènes ont pour auteurs l'aveugle Madrid, Triana, Urede, Leon, Cornayo, Belmonte, Gijon, Hurtado de Xérès, Francisco de la Torre et Juanes qui écrivent, avons-nous dit, soit en espagnol, soit en latin. Ce Francisco de la Torre figure parmi les maîtres des Seises de la Cathédrale, et ceci nous oblige à traiter brièvement de cette école spéciale, encore vivante de nos jours.

La fondation de la confrérie des Seises, ou de jeunes enfants qui chantent l'office (niños cantorcicos) et dansent devant l'autel, en la Semaine sainte, quelques pas religieux, remonte au roi San Fernando (1). Alphonse X, Sanche IV et Fernand IV augmentèrent les privilèges de ces « moços de coro » qui étaient alors placés sous la direction du Chantre et du Sochantre. Les premiers documents se rapportant aux maîtres spéciaux (2) ne datent que de la seconde moitié du XV[e] siècle. Par un acte capitulaire du 5 janvier 1478, le prébendier Pero Sánchez de Santo Domingo, familier de l'Archevêque D. Alonso de Fonseca, est désigné pour la charge de maître. Ce prébendier figura comme témoin dans le légendaire et célèbre miracle du bois de la Croix... Il est remplacé, le 3 août de la même année, par Juan de Almodóvar, qui reçoit le salaire annuel de 1.200 mrs ; celui-ci, à son tour, précède le cantor Francisco García, nommé le 30 mars 1498, auquel succède, en février 1503, le prébendier et maître de cha-

Sevilla, ms. de 39 hoj. con obras de Lobo, Santiago, Villareal, Salazar y Ubeda » nous semble particulièrement curieux.

(1) Rosa y López (de la). *Los Seises de la catedral de Sevilla.*

(2) *Ibid.*, p. 39.

pelle Francisco de la Torre, l'un des auteurs des *Cantilènes vulgaires*.

Après de la Torre, nous relevons les nominations de Juan de Valera, du 15 janvier 1505 au mois d'avril 1507 ; puis du cantor Solis ; d'Escobar, au 24 mai 1507 (1); des tratadistas Juan Martínez et Luis de Villafranca ; de Fernández de Castilleja, qui occupa la maîtrise pendant soixante ans, du 11 août 1514 au 5 mars 1574, et qui modifia le costume des Seises ; d'Alonso Lobo (2) qui venait de Tolède, après être passé par Osuna, et qui dirige les Seises du 10 février 1604 au 1er août 1610 ; enfin du célèbre Francisco de Santiago, carmélite qui vint du Portugal occuper par deux fois la maîtrise : du 1er janvier 1619 au 1er janvier 1623 (3).

Les obligations du Maestro de los Seises étaient assez délicates, et sont formulées dans le Règlement du majordome de Tábreca, le docteur et prébendier D. Bartolomé Olalla de Rojas. Mais les dispositions qu'on y trouve ne furent appliquées qu'à partir du mois de février 1577.

Ces maestros, à la suite de concours ou *oposiciones* dont l'Archivo capitular nous offre le modèle, étaient donc à la tête de la corporation des Seises, qui fut à l'origine un simple groupement de six enfants n'atteignant pas dix ans,

(1) Cf. bibl. d'Hern. Colón, ms. de Varios in-fol. 27 hoj. 22 × 16, qui contient les motets d'Escobar : « Jhesus Nazarenus pro nostra amicitia » et « Domine Jesuxriste fili David » et « Clamabat autem mulier cananaea. » Dans le ms. il y a encore de Medina, de Ponce, de Juan de Anchieta, de Ribafrecha, de Peñalosa, des Motets et des *Salve*. Acquis en 1533 par Colón. — Cf. Barbieri. Biogr. d'Anchieta et Peñalosa, compositions de Medina et Ponce.

(2) Cf. Rosa y López. *Op. cit.*, p. 354 : « Entre las Composiciones de Lobo se hizo célebre la música del Credo Romano mandado poner por el cabildo en la Regla de Coro á instancia de D. Mateo Vázquez de Leca para las fiestas principales y domingos del año, por la mucha devoción que infundían sus notas en el ánimo de los oyentes. » Cf. autos cap. 12 de ag. y 30 de sept. 1648.

(3) Compositions dans l'*Archivo Capitular*.
— Motete á 9 de 2° tono con violines y trompas.
— Conceptio ó Nativitas (12 cuadernos perg. y 5 papeles).
— Motete á 8 de 6° tono á la Vírgen.
— Regina cœli. 12 papeles.
— Responsorios á 8 y á 6 del Juéves, Sto con 2 oboes. 2 cuad.

lesquels remplaçaient les anciens *mozos de coro*, sur la requête du Doyen et du chapitre, sanctionnée par la bulle *Ad exequendum* délivrée à Florence, le 24 septembre 1439, par le pape Eugène IV. Il semble que cette nouveauté de l'église sévillane ait été inspirée par les passages connus du grand Sévillan Isidore : « La musique des douces cantilènes doit être habituelle en l'église, afin que les âmes vivement impressionnées se réfugient dans la pénitence (1)... et le psalmiste doit être, en voix et en art, entre tous excellent, pour que par la douceur de sa voix il émeuve les esprits des auditeurs. Cette voix, en outre, ne sera ni âpre, ni rauque, ni dissonante, mais retentissante, claire et aiguë (2). » Et plus spécialement, le Bréviaire Gothique du cardinal Lorenzana (3) nous instruit des premières tentatives de formation des Seises : « Il faut entendre la mélodie aujourd'hui encore conservée dans l'église de Tolède (capilla mozárabe) comme le reste du chant gothique, en certains versets et répons. Un maître de chant était alors chargé d'enseigner l'art aux enfants, pratique qui cessa d'exister par la suite dans les églises qui embrassèrent définitivement le rite grégorien. »

Les *Seises* n'existent pas en la chapelle de Grenade (4). Les chanteurs sont des chapelains (5) qui « ont habileté pour chanter le chant d'orgue et le contrepoint, lesquels servent de chapelains et de chanteurs si l'on peut commodément les avoir. Et malgré qu'ils soient chanteurs, ils ne sont dispensés d'aucune heure [de service ordinaire] : mais ils sont obligés de suivre le chœur comme tous les autres servants de l'église, parce que pour les deux choses ils reçoivent un salaire. Ils sont obligés de

(1) *Do oficiis*, lib. 1, c. 5.

(2) *Ibid.*, lib. 2. c. 12.

(3) Cf. Rosa y López, *op. cit.*, p. 64.

(4) Las Bue | nas y. loables costumbres | e ceremonias que se guardan | en | la sanctaiglesia de Gra | nada y en el choro | Della. Ex Bibl. Mss. Coisliniana. An. M. D. CC. XXXII. — B. N. P. Ms. 342.

(5) Fol. 22 V°. Cap. xxxj. De lo que han d'hazer los cantores.

chanter les jours suivants et de cette façon : tous les dimanches des pâques, aux premières, secondes et troisièmes vêpres : *Domini sabbaoth ;* et tous les dimanches et jours fériés de Notre-Dame, aux premières vêpres, ils disent avec les orgues et en *versos* : le premier, le troisième et le cinquième psaume en faubourdon et en chant d'orgue, l'hymne, le *Magnificat*, la messe entière et le *Benedictus* des matines en faubourdon. Dans les secondes vêpres ils chantent l'hymne et le *Magnificat* à chant d'orgue. En d'autres grandes fêtes doubles, ils disent à chant [d'orgue] l'hymne et le *Magnificat* aux premières et secondes vêpres (si elles ont hymne en musique) et dans la messe tout entière. Dans les grandes fêtes doubles qui ne sont pas d'obligation, ils disent à chant d'orgue le *Magnificat* des premières vêpres et la messe. Dans les secondes vêpres, ils disent le *Magnificat* en faubourdon. Et ils sont obligés aussi de chanter à chant d'orgue, tous les dimanches de l'année, la grand'messe, en commençant à l'*Asperges* ou *Vidi aquam*. Mais on ne chante pas à chant d'orgue les dimanches de l'Avent, sauf le troisième dimanche qui est l'office de *Laudete* ; ni depuis la *dominica in septuagesima* jusqu'à la pâque (*sic*) exclusivement, sauf la quatrième *dominica in quadragesima,* soit le *Letare Hyerusalem*. De même ils sont obligés à chanter le *Salve* depuis le premier samedi de Carême jusqu'au mardi de la Semaine Sainte inclus. De même ils sont obligés de chanter le jour de Noël, aux matines, les chansons et les couplets ordonnés à cette fin, et le jour des Rois et les jours de l'Assomption et Nativité de Notre-Dame, ainsi que les autres fêtes commandées. Lesquelles chansons doivent être moult dévotes et honnêtes ; et l'on ne doit dire ni chanter aucun couplet qui d'abord ne soit vu par le prélat s'il est présent, et par le chapitre, ou seulement — ce qui suffit — par le président du chœur et par deux capitulaires. De même ils sont obligés de chanter les Passions et les premières Lamentations des Ténèbres ainsi que tous les autres offices qu'on leur indique par

une table pendant la Semaine Sainte. De même ils sont obligés de chanter les anniversaires qui se célèbrent pour les Rois Catholiques : Don Fernand et Doña Ysabel de glorieuse mémoire, les troisièmes, sixièmes et neuvièmes répons aux vigiles et à toutes les messes. De même, le dernier répons qui se fait pour les défunts le jour de la Toussaint. De même les derniers répons des deux anniversaires qui se font pour le seigneur Cardinal Don fray Francisco Ximenez, achevêque de Tolède. De même sont obligés de chanter toutes les fois que le chapitre fait quelques obsèques et toutes les fois que le président ou le chapitre le leur ordonne. Ils ne peuvent, en l'église, chanter le chant d'orgue en l'honneur de personne si le chapitre ne célèbre l'office. Ils sont punis toutes les fois qu'ils ne viennent pas chanter, au prorata de leur salaire. Ils ne peuvent se réunir, pour chanter le chant d'orgue, en aucun lieu sans licence du chapitre ; le maître de chapelle est obligé d'enseigner le chant d'orgue à l'intérieur de l'église à tous ceux qui veulent apprendre, et cela sans aucune rétribution. Ils doivent enseigner une heure durant, et les complies doivent être achevées tous les jours sauf aux fêtes. Étant des ecclésiastiques, les chanteurs doivent chanter en surplis et aussi au *Salve* du Carême : sinon, ils seront mis à l'amende d'une heure. Le maître de chapelle doit avoir soin de pourvoir, avec les chanteurs, à ce qu'ils doivent dire dès leur arrivée au chœur, quand on chante. Il bat la mesure, et les chanteurs obéissent ponctuellement ; et si l'un d'eux manquait envers lui : qu'il le dise au président chargé d'imposer l'amende, et le chanteur sera châtié comme il convient, au prorata du salaire, d'une heure ou davantage selon ce que le chapitre jugerait d'après la faute. »

Aux côtés du Maestro se trouve l'organiste qui, particulièrement, joue d'un orgue portatif pendant la procession du *Corpus Christi* (1).

(1) Cap. xxxij. *Del officio del organista.*

Les « musiciens fameux » (1) de Grenade furent le maître de Philippe II, Luis de Narvaez et son fils Andrés ; Luis de Guzman « loué par Paulo Jorio en son Histoire » ; Hernando de Jaen, vihuelista du roi de Portugal; Baltasar Ramirez; des chanteurs dont l'excellente voix s'explique par « le bon air et les eaux salutaires de Grenade »; Luis de Cocar ou Coçar, prébendier suivant les Actes de Málaga du 7 février 1554, et rival de Gonzalo Cano, de Juan Navarro, de Francisco Guerrero et de Jean Doys au concours pour le *magisterio* de Málaga, à la mort de Morales. Enfin, Zapata (2) nous parle d'un certain Gregorio Silvestre, et nous cite ces exemples de son grand savoir musical : « Se trouvant un jour d'été à la fenêtre, quelqu'un passa par le Zacatin en jouant si admirablement d'une petite guitare, que les voisins sortirent des maisons et les femmes se mirent à la fenêtre ; et ainsi qu'au sermon les passants (pasajeros) s'arrêtèrent dans la rue pour l'entendre. Et lui, ayant joué un moment, les laissa tous fort impressionnés et comme en suspens. Alors le musicien qui était à la fenêtre dit : « L'homme à la guitare est sans aucun doute Don Hernando de Orellana, ce ne peut être que lui. » Or il ne l'avait jamais entendu. On court après le guitariste, on le joint à son auberge, et c'était bien lui ! » Et encore : « On devait pourvoir l'orgue de Grenade, et Don Pedro Guerrero, archevêque, envoie des convocations. Une multitude de candidats se présentent, tous superbes, le matin du concours... Enveloppé d'une cape grise, Silvestre s'en fut les écouter, appuyé à un pilier de l'église. Il demeura peu satisfait. Mais déjà descendaient l'Archevêque et la milice ecclésiastique, louant beaucoup quelques chanteurs et cherchant à choisir le vainqueur parmi les deux ou trois meilleurs. Alors s'avance Silvestre en sa cape grise, disant qu'il vou-

(1) *Granada ó descripción historial*... por un hijo de la misma ciudad... Cf. Gallardo, I, p. 865, n° 273.

(2) Cf. *Memorial Histórico Español*. Colecc. de la Real Acad. Esp., t. XI, Madrid 1859, pp. 50 et 457.

lait jouer aussi, et qu'on voulût bien l'écouter. — « C'est inutile, dit l'Archevêque : avec ceux qui ont joué cela suffit; l'Église vous remercie de votre offre aimable. » — « Messieurs, répondit Silvestre, je viens de très loin (de muchas leguas), et pour arriver à temps, j'ai fait aujourd'hui dix lieues. Je viens de mettre pied à terre : de grâce, ordonnez qu'on m'entende puisque je suis venu sur vos lettres de convocation (cartas de edicto) qui ont été répandues dans tout le royaume. » — « Laissez-nous ! reprirent les chanoines : nous en avons assez de musique, car nous sommes à jeun, et nous allons déjeuner. » — « Monsieur, dit Silvestre à l'Archevêque, je supplie Votre Seigneurie de ne pas me faire une telle injure, et je proteste autant que l'on peut protester, pour ne pas perdre mon droit. » Un des chanteurs lui dit : « Monsieur, savez-vous faire telle et telle différence (1), car ceux que Sa Seigneurie a entendus en ont tous été capables. » — « Ce que je puis faire, on le verra : je demande seulement qu'en toute justice l'on veuille bien m'écouter. » — Tous reviennent à l'église, s'asseoient. Il commence à jouer, fait des contrepoints *monstres* (*sic*) et des différences telles que tous seraient restés le jour entier à l'entendre, sans manger ; et que tous dirent à l'unanimité que l'orgue était pour lui. De sorte que celui qui vint avec sa cape grise et sans poil, descendit l'escalier avec 150.000 maravedis de rente [chaque année]. »

Zapata nous dit ainsi (p. 95) de Narvaez qu'il « était de si extraordinaire habileté dans la musique, que sur 4 voix de chant d'orgue d'un livre, il en jetait aussitôt quatre autres sur sa bihuela (*sic*), chose miraculeuse pour les ignorants en musique, et plus miraculeuse encore pour les musiciens. » — Enfin de l'aveugle Fuenllana (2), l'auteur de l'*Orphenica Lira*, il écrit : « Quand le roi de Bohême gouverna en Espagne, Fuenllana était pos-

(1) *Variation musicale.*

(2) P. 120. *De habilidades de ciegos.*

tillon ; il partait avec les courriers et cavaliers de la maison du maître de postes, les guidait toute la journée et les ramenait; de sorte que l'on ne pourra pas dire : quand les aveugles conduisent, malheur (guay) à ceux qui vont derrière, mais : malheur à ceux qui courent la poste. »

L'Église de Málaga, pour être moins célèbre que les deux précédentes, a produit cependant nombre de musiciens distingués, parmi lesquels nous citerons Diego Fernández, maître vers 1515 (1) ; Juan de Cepa qui débuta le lundi 24 décembre 1554 après concours pour l'obtention de la place laissée vacante par Guerrero, et partit le 15 février 1577 ; Rodrigo de Çavallos ou Cavallos ou Ceballos, qui triompha aux côtés de Juan de Cepa et qui paraît être l'auteur d'un Livre d'Hymnes, de Faubourdons et de *Magnificats,* d'un second Livre d'Hymnes et de *Magnificats,* enfin d'un Livre de Messes et Motets, d'un Livre de Messes fériées, d'un Livre de Faubourdons pour Vêpres et de cinq petits livres de faubourdons (2). D'après les Actes de Cordoue du 1er juin 1557, on sait que « Rodrigo de Ceballos fut reçu en qualité de substitut d'Alonso Vieras », charge qu'il n'occupa que jusqu'au 1er octobre 1561, époque à laquelle il fut nommé à Grenade. — En 1568, à la suite d'un concours pour la place d'organiste auquel participèrent Jerónimo Núñez, de Jaen, et Miguel Bosque, de Plasencia, fut élu ce dernier dont nous parle Espinel en son *Márcos de Obregón.* — Alonso Becerra, né à Jaen, chapelain d'Alicante et Valdepeñas, fut élu maître avec Pedro Periañez d'Almería contre le Murcien Francisco Carrillo et le maître d'Albacete Alonso Ortiz, de Caravaca, le 10 octobre 1577. Lorsque Pedro Periañez, à son tour, partit

(1) Cf. Mitjana. *Juan del Encina,* p. 532. — Actas de Málaga : 6 nov. 1515; 14 nov. 1523; 2 déc. 1540.

(2) Cf. Inventario de 1602, por el guardajoyas Antonio Voto, conforme á la tasación de Géry de Ghersem, lugarteniente de la Capilla Real, et l'Inventario de Libros que fueron de la Reina María, 1607 et 1610. Cit. par Pedrell. *Dict.* Arch. de Simancas. Invent. del Patronato Eclesiástico. Visitas de las Capillas Reales.

le 28 octobre 1583, Francisco Carrillo, beneficiado à Arjonilla, et qui avait vingt-trois ans lors de son échec, se représenta, et fut reçu le premier, avec pour second : Pedro Martínez, pour avoir « offert au concours des motets qui plurent beaucoup aux auditeurs. » Il n'occupa le *magisterio* que jusqu'au 2 octobre 1585.

Deux ans plus tard, le 4 mai 1587, Vicente Espinel, né à Ronda le 28 décembre 1551, et qui avait, par conséquent, moins de trente-six ans, faisait opposition à la maîtrise de Ronda, près de Málaga, et remportait la victoire sur trois opposants. Philippe II lui donna le « bénéfice » sur ces mots : « C'est un prêtre bon latiniste, bon chanteur, de plain-chant et de chant d'orgue (1) (es clérigo presbítero, buen latino y buen cantor de cantollano y de canto de órgano). » On sait qu'il ajouta la sixième corde à la vihuela, et que son autobiographie d'une de ses *Epistolas* se complète des vers de Lope de Vega :

Que la terre soit légère
Pour celui à qui Apollon doit tant de louanges.
Sea la tierra leve
A quien Apolo tantas glorias debe.

Après Juan de Cisneros, organiste à Málaga de 1608 à 1613, nous pouvons difficilement suivre l'histoire de la chapelle de Málaga.

Quant à la maîtrise de Cordoue, enclavée dans la *mezquita* comme l'Église catholique aux styles mélangés, nous ne la connaissons que par les Actes du chapitre, par trop brefs, qui nous permettent d'établir avec M. Pedrell la liste suivante :

Martin de la Fuente, maître de 1515 à 1521.

Pedro de la Vega, maître de 1521 à 1524.

Place vacante.

Alvaro de Cervantes, maître de 1525 (13 fév.) à 1529 (1er sept.).

(1) B. Saldoni. *Dicc. de Efemérides de Mus. Esp.*

Alvaro de Cervantes, maître de 1530 (21 mai) à 1531 (6 déc.).

Alonso Vieras, son frère (*sic*), maître au 7 décembre 1531. Cervantes semble donc avoir été un maître très apprécié. Il ne quitta d'ailleurs Cordoue que pour Madrid.

Les grands Maîtres Andalous, cependant, n'ont pas été nommés. Il nous faut aller les trouver à la maîtrise de la cathédrale de Séville, où brillent successivement Pedro Fernández, José Bernal, Cristóbal Morales, Francisco Guerrero, Antonio Core, Juan et Matías Navarro, Diego del Castillo, Fernando de las Infantas, Francisco Correa y Araujo.

Avec Fernández et Bernal commence vraiment à s'émanciper l'École Sévillane. Pedro Fernández de Castilleja fut nommé Maestro à la Cathédrale de Séville le 11 août 1514 : il prit sa retraite dès l'an 1549, et mourut à un âge fort avancé, en 1574. Le musicien Guerrero, en son *Voyage à Jérusalem* (1), l'appelle le maître des maîtres de l'Espagne. Il est, en effet, le premier, suivant la remarque d'Eslava (2) en qui apparaisse cet *expressivisme* espagnol si caractéristique. Nous n'avons point à esquisser sa biographie qui, d'ailleurs, est encore ignorée, et nous ne dirons que quelques mots de ses œuvres dont la plupart sont perdues. Nous avons eu la bonne fortune de découvrir à l'*Archivo Musical* de la cathédrale de Séville un motet manuscrit : *O gloriosa Domina* que nous transcrivons avec la notation moderne, pour sa rareté et son incontestable valeur :

O Glo - ri - o -

(1) *Breve tratado del viaje que hizo á la Ciudad de Jerusalén*... (Pról.) rééd. de Valladolid en 1785. B. N. M. 2. — 51.843.

(2) Eslava. Lira Sacro-Hispana. *Breve Memoria, cit.* Bibl. de Palacio.


- sa Do - mi - na
O Glo - ri - o - sa Do -
- - mi - na ex - cel -
-sa su-pra sy-de - ra, ex - cel-sa
su-pra sy - de - - ra
qui te cre-a - vit


pro_vi - de qui te cre_a - vit
pro_vi - de pro . vi - de



Remarquons d'abord que ce motet, ayant pour tonique *ré* et pour dominante *la*, est du premier mode *gravis* issu du mode dorien des anciens Grecs. Comme le mode auquel il appartient, le motet *O gloriosa Domina* est donc grave, religieux, empreint d'une douce tristesse par suite de la tierce mineure (Cf. mesure 7 : *glori-o-sa*) à laquelle vient souvent s'ajouter la sixte mineure (*ibid. glorio-sa*), ce qui produit un effet saisissant (1). Le même thème *O gloriosa*, sorte de mélopée mélancolique, s'annonce à l'*Altus*, s'augmente du *Cantus*, puis du *Baxo*, enfin du *Tenor*, en un long hymne d'espoir qui s'affermit sur l'accord parfait majeur de *Do-mina*. Il faut noter, après les accords montants et consonants d'*excelsa*, les mouvements descendants (ornés d'artifices) de *sydera*, très expressifs et évoquant ainsi la figure majestueuse de la Vierge au-dessus des constellations mouvantes. Dès lors, la pièce s'anime : le *Qui te creavit provide*, d'un contrepoint très serré, amorce la phrase vraiment sublime d'émotion et d'amour : *lactanti sacro ubere* avec ses élans de la tonique à la dominante et sa fluidité due à ses successions de tierces et ses ornements mélodiques, enfin son épanouissement final à la tierce mineure sur les mots *sacro ubere*. La parfaite symétrie des mélodies qui correspondent à chaque verset, donne au motet tout entier une allure de simplicité et d'austérité bien particulière à l'École Andalouse.

Nous pourrions la retrouver dans l'œuvre de José Bernal, que Fétis appelle Antonio Bernal, dans son motet *Ave Sanctissima*, par exemple, ou dans ses *Romances viejos*. Bernal fut chantre de la chapelle de Charles-Quint, puis

(1) Cf. Labat. *Etudes music.*, cit. I, p. 192.

maître à la Collégiale sévillane de Saint-Sauveur. La plupart de ses compositions ont disparu, et le très petit nombre qui reste se trouve disséminé dans les archives poudreuses et inexplorées d'obscures cathédrales. H. Eslava, dans sa *Lira Sacro Hispana* a publié l'*Ave Sanctissima* qui indique en Bernal un musicien profondément croyant et déjà singulièrement expressif. Sa manière rappelle d'ailleurs celle de Pedro Fernández.

Celui-ci fonda une école à Séville, croyons-nous avec M. Pedrell, où il eut pour disciple le fameux Cristóbal Morales auquel nous devons nous arrêter longuement. C'est en effet l'un des grands compositeurs du XVI[e] siècle qui ont exercé la plus salutaire influence aussi bien à l'étranger qu'en Espagne. Sa vie nous est assez bien connue (1). On remarquait surtout en sa personne « l'énergie et la gravité du regard, la puissance du geste, l'abondante et noire chevelure » (2), comme le montrent les deux portraits qui nous sont restés de Morales : « l'un publié à Rome en 1544 sur le titre du 2[e] Livre de messes, et l'autre publié plus tard par Adami de Bolsena (2) ». C'était, comme dit Ambros (3), « un esprit plein d'élévation, sévère et ardent », très dévot et un peu retiré. Au reste, ajoute judicieusement M. Soubies (4), pour « conjecturer ce que furent l'humeur et le caractère de Morales,

(1) Cf. *Gaceta musical de Madrid del* 4 de feb. de 1854, 1° p. 5. — Saldoni. *Ephémérides cit.* — Parada y Barreto : *Dicc. técn.-hist. y biógr. de la mús.* — Van der Straeten. *Les Musiciens néerlandais en Espagne du XII[e] au XVII[e] siècle.* — Ambros. *Geschichte...* t. III. — Pedrell. *Hisp. Schola Musica Sacra*, t. I. — Fetis et Eitner (avec prudence). — Soubies, *op. cit.*

Morales naît à Séville vers la fin du XV[e] siècle et meurt entre le 14 juin et le 7 octobre 1553. Il entre à la Chapelle Pontificale en septembre 1535 sous Paul III, à qui il dédie son 2[e] Livre des Messes. Il occupe cette place pendant dix années au bout desquelles il est nommé Maestro à la cathédrale de Tolède (1545), puis à la chapelle du duc d'Arcos en 1550. En 1551, il est racionero à Málaga. En 1552, il demande à relourner à *su tierra*. En 1553, il meurt, soit à Séville, soit à Marchena. — Cf. Catalogue de ses œuvres. Pedrell, *op. cit.*, p. XXI, vol. I.

(2) Pedrell. *Op. cit.*, pp. XIX-XXI.

(3) Ambros. Gesch... t. III.

(4) Cf. Soubies, *ibid.*

on en est à peu près réduit aux inductions que pourrait fournir l'étude de ses œuvres qui révèlent un esprit méditatif enclin à une sorte de mélancolie, avec une faculté rare d'onction et d'émotion. »

Nous ne pouvons prétendre analyser l'œuvre entière de Morales qui est très considérable (1). Certaines compositions bien choisies suffisent à préciser le genre de ce maître qui éloigne d'abord par sa tristesse hautaine et son ardeur toujours contenue. Ambros, cité par Van der Straeten (2), affirme que « comme musicien, Morales est entièrement formé à la manière néerlandaise, mais qu'en vrai espagnol, il est sentimental ». Nous voyons plutôt en lui le continuateur progressif de Pedro Fernández. Sans doute, son voyage à Paris (3), et son séjour à Rome ont dû lui donner l'idée de s'essayer au style *romano-flamand*, si différent du style espagnol, et les deux messes de l'*Homme armé* (4), celle du *Quaeramus cum pastoribus* (5), sont là pour le prouver. Mais il revient presque aussitôt à son art sévillan, et M. Van der Straeten lui-même reconnaît que « dans les deux magnifiques messes de *Beata Virgine*, dans celles : *Gaude Barbara*, *Aspice Domine*, etc... où se révèle abondamment un art profond, le trait de l'ancien art néerlandais ne paraît plus d'une façon si décidée ».

Plus que les messes peut-être, les *Magnificat*, *Responsoria* et *Motecta* nous font comprendre la manière de Morales. Prenons par exemple le *Magnificat* à quatre et

(1) Cf. Catalogue dressé par Parada y Barreto dans le *Dicc. hist. y biogr. de la Música*.

(2) *Les mus. néerl. en Esp.*, t. III.

(3) Il y publia un recueil de messes.

(4) « La composition d'une messe était déjà regardée comme l'œuvre la plus importante au point de vue liturgique, et la plus intéressante au point de vue musical... Il resta de règle que les cinq parties ordinaires de la messe fussent composées sur un seul et même thème. » La messe de l'Homme armé repose donc sur le thème profane de Lome armé, Et Robinet tu m'as la mort donné, Quand tu t'en vas... — On compte 24 messes de l'Homme armé. Cf. M. Brenet, *Palestrina*, pp. 156-157.

(5) Messe parodiée, écrite sur une œuvre polyphonique de Mouton. Cf. Ch. Bordes. *Trib. de St-Gervais*, décembre 1889 sq.

six voix alternant avec le chœur. C'est un *Canticum* écrit dans le VIII[e] ton, le ton parfait qui reproduit le caractère de douceur et de pureté du VII[e] ton *Angelicus*, mais possède en outre par la position élevée de sa dominante (*ut* aigu) beaucoup de force, d'éclat et de solennité (1).

Sa forme générale est scholastique, *ab antiquo more hispano*, c'est-à-dire, explique M. Pedrell, qu'elle n'abandonne jamais, en aucun verset, le thème du mode grégorien adopté.

Malgré le mot *laetanter* placé en tête de la pièce (2), ce thème est à coup sûr plus ardent que vraiment joyeux. De courtes broderies inférieures et supérieures en augmentent l'intensité aux parties inférieures, mais il ne donne point en soi l'idée d'une allégresse débordante. Ce serait plutôt l'accent de la conviction profonde et de la mystique espérance. Les trois voix hautes soupirent ensuite sur l'accord parfait la croyance *in Deo salutari meo* avec des retards émus sur le mot *meo*. Le sixième verset, *fecit potentiam in brachio suo*, offre sur ces paroles des sonorités pleines qui vont s'élargissant sur *brachio* et font image.

Le huitième verset est d'une profondeur d'expression, d'un dramatisme extraordinaires : les voix s'étirent, rampent douloureusement sur le mot si fort : *esurientes*, et tout à coup le jour se fait : les mêmes voix unies clament *implevit bonis* tandis que le thème originel exposé par le ténor s'étale, lent et majestueux, thème *grégorien* que nous pouvons encore entendre aujourd'hui, et qui est vraiment saisissant d'ampleur et de noblesse.

Et la péroraison est sublime : sur le *Sicut erat in principio*, les *alti* et les *ténors* ont été doublés. La masse chorale ainsi renforcée chante avec une effusion qui fait songer à celle du moderne César Franck ; et le premier *Amen* murmuré par le *cantus*, est d'une infinie et irrésistible mélancolie.

(1) Cf. Labat. *Op. cit.*, p. 201.

(2) Par l'éditeur M. Pedrell. *Hisp. Sch.*, I, p. 20.

Car, décidément, c'est la tristesse poignante, et brûlante de passion, qui domine dans l'œuvre de Morales. Il serait presque l'ascète du Nord plutôt que le mystique du Midi.

Et c'est une note originale dans la musique religieuse espagnole.

Nous pourrions analyser le motet à cinq voix : *O crux ave spes unica*, mais nous préférons étudier rapidement le « *responsorium Emendemus in melius* », ainsi que ce chef-d'œuvre : le motet *Lamentabatur Jacob* qui nous permettront mieux de fixer la physionomie musicale de Morales.

« L'*Emendemus*, dit M. Pedrell, offre la particularité d'un double texte, celui du répons propre à la Dominica prima quadragesima, et le *Memento homo ;* particularité fréquente chez les auteurs de cette époque, qui ne choisissaient pas toujours pour thème, comme Morales, un texte liturgique plus ou moins approprié à l'office, mais qui, quelquefois, prenaient au hasard celui d'une cantilène profane au texte plus ou moins libre. Les maîtres espagnols, il est bon de le faire remarquer, n'abusaient pas de cette singulière pratique parce qu'ils suivirent sans doute une tradition d'école. C'est pour cette raison peut-être qu'ils ne subirent pas autant l'influence de ces licences techniques qui se toléraient et étaient d'usage courant chez les autres nations. »

Cette sévérité liturgique apparaît dans l'*Emendemus* avec une puissance singulière. Écoutons la recommandation pressante de la « progression musicale » qui sur le texte *emendemus in melius quæ ignoranter peccavimus*, se fait entendre successivement à toutes les voix, marque — avec la hâte de la contrition — comme la protestation contre des faiblesses même involontaires.

Et ce ton de voix élevé — qui rappelle du même auteur le *Tibi soli peccavi et malum coram te feci* etc. (1) en accords

(1) Cf. Lib. 22 de l'*Archivo de Tolède* = 2 tiples, un alto et un ténor.

parfaits répétés du mode hypodorien — s'abaisse soudain en un confus murmure sur le mot *peccavimus;* cependant l'idée de *ignoranter* reprend le dessus, et le thème principal revient, modifié, heurté, plein d'élan, de souffrance aussi, comme l'attestent des passages curieusement chromatiques à l'*altus*, lorsque tout à coup, du sein de ces fervents appels à la miséricorde divine, jaillit au ténor le second thème hiératique et fatal: *Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris.* Il n'existe peut-être pas, dans toute la musique, de phrase plus grandiose et plus dramatique; et son apparition dans le chœur suppliant des autres voix est d'une beauté surnaturelle.

Elle revient plus pressante, à la quarte supérieure, parmi les rythmes rapides et haletants de *subito præoccupati die mortis*, les cris répétés d'effroi devant la mort sans pénitence: *ne... quæramus spatium penitentiæ et invenire non possimus...*, enfin la prière si profondément sentie: *Attende Domine et miserere*, dont le thème s'apparente à celui d'*Emendemus*. Puis tout s'apaise. Les notes s'égrènent, plus lentes; en une étreinte ineffable, les cinq voix se balancent, et se confondent sur le mot: *tibi*; et l'on songe invinciblement, en écoutant ces suaves accords rendus plus expressifs encore par le retard de la tierce, à la définition que Jean de la Croix donne de l'union extatique (1): « le doux abri où l'âme sent la respiration de Dieu. »

Morales est aussi l'auteur du motet à cinq voix: *Lamentabatur Jacob*, qu'Adam de Bolsena appela avec raison: « une merveille de l'art, et qui respire une intime mélancolie. Œuvre extrêmement douce, eu égard à la manière sévère du maître, elle est de celles qui figurent en tête du répertoire de la Chapelle pontificale (2) ». Au début de la composition, nous entendons la lamentation du patriarche, désespérée avec ses accords de septième et neuvième.

(1) Cité par M. Menéndez y Pelayo. *Hist. de los Heterodoxos Esp.*, t. II.
(2) Ambros, cité par V. der Straeten. *Les Music. Néerl.*, t. III.

De ses deux fils, Joseph est perdu et Benjamin emmené *pro alimoniis*. Et le saint homme est triste et dolent : *Heu me, dolens sum*, répète-t-il en de longues phrases traitées en contrepoint avec une intensité d'émotion extraordinaire. Et c'est avec une ferveur lumineuse d'espérance — indiquée par les accords montants et martelés de *Precor cœlestem Regemque* — que Jacob demande à Dieu de pouvoir retrouver ses fils : on entend retentir sur une progression hardie la clameur de l'ancêtre : *ut me dolentem nimium faciat eos cernere*, et tout se tait sur l'accord parfait retardé, symbole de la foi profonde et certaine d'obtenir.

Ces brèves analyses suffisent sans doute à déterminer les principaux traits de l'étonnante figure de Morales. Par elles, nous connaissons l'esprit et le caractère de notre auteur. Austérité, ferveur, mélancolie, telles sont les qualités de sa musique. Morales émeut continuellement. On ne peut dire que son art soit un art heureux, mais il est élevé, puissant, personnel. Un certain « dramatisme » l'anime parfois, et donne aux motets l'allure de poèmes sacrés dont les chœurs commentent l'action mystique. Mais ce dramatisme ne cesse d'être musical, et ne cherche en aucun moment l'effet de théâtre.

Le style de Morales est un peu touffu ; Victoria, venu après Palestrina, clarifiera et assouplira ces formes espagnoles issues de l'école de Pedro Fernández.

Constatons cependant, dès Morales, que nous sommes en présence d'une manière bien éloignée des artifices flamands, de la joliesse française ou de la dévotion superficielle des Italiens. La conscience espagnole s'affirme dans les hymnes religieux d'un Fernández ou d'un Morales : elle nous apparaîtra, par la suite, de plus en plus lumineuse ou profonde, à mesure que ses moyens d'expression deviendront plus parfaits.

Morales est un austère. Francisco Guerrero qui fut son disciple, adoucit un peu cette rudesse, et, tout en se conformant aux préceptes de l'école andalouse, imprègne ses

œuvres d'une onction paisible et souriante (1). Guerrero, dit M. Soubies (2), « est une des plus belles et des plus attrayantes figure de ce temps qui, artistiquement, fut — pour prendre l'expression de Racine — fertile en miracles. Jamais peut-être il n'y eut une âme plus saine, plus sereine, moins accessible aux troubles que peut susciter le spectacle de la vie mondaine du siècle. »

En effet, Guerrero, que M. Pedrell appelle le « chantre de Marie », est une âme d'élite. La relation de son voyage en Terre Sainte (3) entrepris à l'âge de soixante ans au milieu des obstacles sans nombre qui se dressaient alors devant de pauvres voyageurs, nous révèle bien des sentiments exquis et naïfs en ce vieillard d'une vie si pure, au régime d'ascète. Le Prologue nous expose les raisons pour lesquelles Guerrero écrit son livre : nous n'insisterons pas sur la saveur du style un peu lent mais attachant. La description des Lieux-Saints, précédée d'une sorte de

(1) Cf. sur Guerrero : A. de la Fage. *Gaceta musical de Madrid,* 18 mzo 1885, nº 7. — Saldoni. *Dicc. de Efemér. cit.* — Eslava. *Lira Sacro-Hisp.* — Soubies. *Op. cit.*, p. 55. — Parada y Barreto. *Dicc. cit.* — Pedrell. *Hisp. Sch. Mus. Sacra,* t. II. — Pacheco : Libro de Descripción de verdaderos retratos de Ilustres y memorables Varones. — Guerrero. *Voyage à Jerusalem.*

Guerrero naît à Séville en mai 1527, étudie la musique avec son frère Pedro, puis avec Morales. A 18 ans, il est maestro à Jaén, et y reste trois ans au bout desquels il va à Séville comme cantor, puis à Málaga où il gagne la place par oposición (2 avril 1554). — Mais Séville le rappelle aussitôt, et l'on augmente sa charge de cantor, en mettant à la retraite avec demi-traitement Pedro Fernández. Guerrero reste donc avec le maître des maîtres pendant vingt-cinq ans, et instruit les Seises. Il va à Yuste sur l'ordre de Charles-Quint dont il reçoit une gratification en 1561, ainsi que nous l'avons vu au chapitre IIIº. A l'âge de 60 ans, le 14 août 1588, il s'embarque avec son compagnon et élève Francisco Sánchez pour Jérusalem. Il meurt à 72 ans, le 8 novembre 1599 d'après le Livre des Epitaphes de la Sainte-Eglise de Séville, par J. de Loaysa. Ms. de la Bibl. Colombine, p. 24. — Son tombeau est à S. Francisco el Grande de Madrid. — Cf. Catalogue de ses œuvres. Pedrell. *Op. cit.*, t. II, p. XXIX, Apuntacion bibliogr. sobre las obras de Guerrero.

(2) *Op. cit.*, p. 55.

(3) Nous avons eu en main à la Bibl. Nac. de Madrid une édition que nul historien n'a citée : *Breve tratado del viage que hizo à la ciudad de Jérusalem* Fr. Guerrero racionero y maestro de capilla a la Sta Iglesia de Sevilla. — En Valladolid, en la Imprenta de Alfonso del Riego, año de 1785.

Credo ingénu et fervent, sert de prétexte à de continuelles allusions évangéliques où apparaît une âme exaltée et enthousiaste, dont toutes les aspirations et tous les désirs sont tournés vers les choses sacrées. Le pèlerinage fait au milieu des barbares, des voleurs, des pillards, des Turcs enfin, est un miracle d'audace accompli par notre musicien — héros avec une bonne humeur que rien ne lasse, et une confiance que rien n'étonne ou n'ébranle. Et lorsque les voyageurs voient la Ville-Sainte, c'est, dans le sens chrétien, l'exclamation même qui nous émeut dans la bouche des soldats de Xénophon. Et quelle joie d'enfant ressent Guerrero en voyant à Beethléem la place même de la crèche divine : seul le texte ancien peut nous en donner l'idée! Nazareth fait dire au pèlerin des choses exquises sur la Vierge pour laquelle, avons-nous dit, il professait un culte spécial. A son retour, sa première pensée est d'ailleurs d'aller rendre grâces à N.-D. de Montserrat, près de Barcelone, d'une « pérégrination » qui fut pourtant si pénible, puisque des corsaires le firent deux fois prisonnier, des bandits le détroussèrent, des Turcs le frappèrent et des barbares le couvrirent d'ordures! Guerrero conserva une inaltérable gaîté, et ses impressions ont une fraîcheur qui montre bien la liberté entière de son esprit et l'allégresse invincible de son cœur. Rentré à Séville, il est choyé surtout — comme dit Pacheco (1) — par D. Rodrigo de Castro qui, « sachant que Guerrero dis-« tribuait aux pauvres tous les produits de sa prébende, le « forçait à manger à sa table ; mais cela ne pouvait durer, « l'Église étant la demeure perpétuelle du maître, et fer-« mant de bonne heure ; on voit encore aujourd'hui une « partie de grille limée formant ouverture, par laquelle, « toutes les nuits, l'archevèque lui faisait passer le souper « qu'il lui envoyait. »

Tel est l'homme : candeur et délicatesse de sentiments, foi profonde, charité sans bornes, amour de fils pour la

(1) Pacheco : *Lib.* cit. *de descr. de verd. retratos*... Guerrero.

Vierge « pure et sainte », ce sont là les principaux traits de cette captivante figure de musicien qui vécut dans le temple et n'en sortit que pour aller visiter, à soixante ans, la Terre Sainte.

Son œuvre, dit justement M. Pedrell (1), « reflète d'une façon admirable la personnalité morale de l'esprit croyant. Noble, pleine de cette élévation pieuse et de ces sublimes ferveurs, fille de son esprit embrasé par la charité et l'amour de la vertu et de la perfection, l'austérité est sa règle. Il nous le dit bien clairement lui-même dans les *Dédicaces* remarquables qu'il a écrites en tête de quelques éditions de ses œuvres, et dans lesquelles il se révèle esthéticien profond, aux convictions solides et élevées. L'austérité bien accusée de l'arrangement musical, dans le choix et dans la glose des thèmes, dans l'harmonie et la forme générale de son style, lui fait repousser les audaces, car suivant son ancienne habitude et le but qu'il se propose d'atteindre, son meilleur soin et son plus grand souci furent moins de flatter par le chant l'oreille des personnes pieuses, que de porter les âmes pieuses vers la digne contemplation des mystères sacrés (2). »

M. Pedrell nous disait un jour que Guerrero lui semblait se transfigurer (parecia hombre nuevo) lorsqu'il chante les gloires de la Vierge. Sa douce gravité devait en effet se complaire à la légende gracieuse de Marie. Aussi chercherons-nous surtout Guerrero dans ses Motets à la « Très-Sainte ». Arrêtons-nous à deux d'entre eux, publiés par Eslava puis par M. Pedrell. Ils sont écrits en style fugué, mais cette forme scholastique n'empêche en aucune façon l'expression mélodique et la liberté d'allure des voix que Guerrero traite avec une habileté supérieure, une science

(1) Pedrell : *Hisp. Sch. Mus. sacra*, t. II, p. XXIII.

(2) Guerrero est bien dans la tradition andalouse de Morales et du précurseur Fernández. Cf. sa Dédicace de l'édition de 1584 (*Liber Vesperarum*) — La dédicace à Philippe II du *Magnificat* (1563) nous montre en Guerrero un disciple de Salinas. Cf. Menéndez y Pelayo : *Hist. de las Ideas Estét.* t. IV, p. 195, note I, et Pedrell : *Hisp. Schol. Mus. Sacra*, t. II : autres dédicaces, moins intéressantes, de Guerrero.

de *cantor* reconnue par Espinel en sa *Casa de la Memoria* (1).

Le texte du premier motet : *Ave Virgo sanctissima*, antienne à 5 voix, est uniquement un salut à la Vierge orné de toutes les épithètes que nous connaissons par les litanies. Le ténor énonce d'abord le thème complet, repris par B — CI — CII — A. — Puis, par une intuition heureuse, alors que les voix, du grave à l'aigu, clament successivement *Maris Stella*, le thème musical devient celui-là même d'un fragment de l'antienne *Ave Maris Stella*.

Et lorsque les voix unies chantent : *Salve semper gloriosa*, nous entendons le plain-chant de *Salve Regina*.

Cela vient si naturellement et avec une aisance telle que Guerrero dut sans doute composer le poème de son hymne afin qu'il pût se prêter à ces pieuses allusions. Quoi qu'il en soit, nous restons confondus de tant d'élégance simple dans la forme donnée à ces touchantes mélodies.

Et quel ruissellement de perles musicales sur la *Margarita pretiosa !* Quelles fines arabesques dessinent le [*Sicut*] *lilium formosa*, la *nitens*, *olens velut rosa !* quelle douceur, enfin, lorsque les cinq voix alanguies murmurent les deux derniers mots : *velut rosa !*

Et notons que la récitation de ce motet se fait sur le *la*, tandis que la tonique est *mi*. Nous sommes donc en présence du 4e mode, désigné communément par le mot *harmonieux*, parce qu'il a, en effet, de la suavité, de la douceur, comme aussi une continuelle gravité. C'est l'emploi de ce mode qui contribue au « merveilleux enchantement

(1) Cf. les vers suivants:

> Fué Francisco Guerrero, en cuya suma
> De artificio y gallardo contrapunto
> Con los despojos de la eterna pluma,
> Y el general supuesto todo junto,
> No se sabe que en cuanto el tiempo suma
> Ningún otro llegase al mismo punto,
> Que si en la ciencia es mas que todo diestro
> Es tan gran cantor como maestro.

Ne pas confondre *cantor* et *cantante*.

de cette salutation qui exprime, dit M. Pedrell, la nostalgie du ciel éprouvée par l'âme de Guerrero ».

Le motet à 5 voix : *Trahe me post te Virgo Maria*, est du 7e mode appelé *angélique*, et dont les qualités esthétiques sont : « douceur, pureté, sérénité, mysticité, gravité, noblesse... ; on dirait un reflet de la quiétude du juste, un rayon de la béatitude des élus (1) ». Du *Bassus* au *Cantus* I, les voix s'élèvent lentes et suppliantes : *Trahe me post te Virgo Maria !* Elles s'enlacent, comme plus tard se noueront celles des Filles-Fleurs (2), sur les mots *Curremus in odorem unguentorum tuorum ;* elles murmurent dans un ravissement mystique *Quam pulcra es !* et il règne en la disposition même de ces suaves exclamations on ne sait quoi d'ineffablement tendre qui fait songer au visage extatique du moine visionnaire de Zurbaran. Cette impression s'accroît lorsque les voix s'unissent en de calmes accords : *charissima in déliciis !* Tout Guerrero se révèle en ces quelques mesures si simples, si graves et pourtant si émues, et d'une onction déjà « franckiste ».

Et l'antienne se continue par les mots *Statura assimilata est palmae* qui, dans l'idée de notre musicien, s'associent à des dessins mélodiques vraiment imitatifs. *Dixi : ascendam in palmam*, et les voix s'élèvent, résolues et joyeuses, pour en « appréhender le fruit », phrase traitée en contrepoint fort expressif. Enfin, sur ces curieuses paroles : *erunt ubera tua sicut botri vineæ et odor oris tui sicut odor malorum*, la musique change de ton et devient dramatique. Le *Cantus* II termine la période au milieu des voix graves, et tout se tait.

Guerrero possède, comme on le voit, le sens profond des symboles religieux, et il a des accents qui persuadent. Nous pourrions aussi retrouver dans ses deux *Passions* la même conviction, la même austérité et la même douceur ainsi que l'entente parfaite des poèmes sacrés.

(1) Cf. Labat, *op. cit.*, p. 199.

(2) Cf. R. Wagner, *Parsifal*. Acte II.

« L'indication expressive *ab antiquo more hispano* placée par Guerrero en tête de chacune de ces Passions, dit M. Pedrell, indique que d'abord la mélopée choisie... et confiée quant à la majorité des réponses à l'*Altus*, n'a aucune analogie avec l'ancienne mélopée liturgique : elle était propre à quelques églises d'Espagne, et il est véritablement admirable que, préoccupé comme était Guerrero par l'esprit du texte, il ait pu atteindre la sublimité poétique du Drame de la Croix (1). »

Ainsi le maître traite ce sujet si mystique en pur Espagnol, sur des thèmes de vieille église d'Espagne, et aussi d'un style vraiment espagnol par « l'indécision tonale, la rudesse calculée de certaines harmonies, l'incompatibilité transitoire de certains sons, et le mouvement désordonné des parties harmoniques qui se rencontrent, où s'arrêtent comme pour s'annihiler et se substituer aux lois d'une attraction irrésistible ».

Ces *Passions*, l'une selon saint Mathieu, l'autre selon saint Jean, sont à cinq voix, sauf un court duo du *Cantus* et de l'*Altus ;* et si leur longueur nous empêche d'en donner ici l'analyse, du moins les indications précédentes, et l'étude des motets antérieurs nous ont permis d'entrevoir jusqu'à quel point de perfection la musique de Guerrero a pu s'adapter au sujet évangélique. Ce sont, en somme, des *autos* en miniature, où l'esprit croyant du XVIe siècle s'exprime en harmonies sévères et familières, sans artifices exagérés de contrepoint, sincères et naïves, ferventes et mystiques, *ab antiquo more hispano*...

Après Morales et Guerrero, commence la décadence de l'Ecole Andalouse. Nous citerons encore cependant Antonio Core, Juan et Matías Navarro, Diego del Castillo, Fernando de las Infantas et enfin Fr. Correa y Araujo.

Nous avions déjà parlé du maître des Seises, Francisco de la Torre. Nous avons trouvé dans le Livre XXI de l'Archivo de Tolède des témoignages de son talent de compo-

(1) Cf. Pedrell, *op. cit.*, p. XXVII.

siteur. Un *Ne recorderis* à 4 voix (fol. 121 V°-122) du 5e mode à la cadence finale, et auquel des copistes postérieurs ont ajouté un *mi* ♭ et un *si* ♭, principalement au *tenor solo*, vaut par de perpétuelles fioritures mélodiques dans les voix qui se désespèrent comme certaines déplorations fameuses de Carissimi, et qui semblent ainsi avoir été influencées par le *Canto eugeniano*. Un *Libera me* (fol. 123) du même auteur est écrit d'après un procédé identique, mais justifié par le texte. Il faudrait donc mieux connaître Francisco de la Torre, pour savoir s'il n'y a pas chez lui un eugénianisme chronique. De toutes façons, l'absence de documents nous empêche de compter ce musicien parmi les maîtres reconnus de l'Ecole Andalouse.

Mais Antonio Core, pour être plus célèbre, ne nous a laissé que le souvenir d'œuvres aujourd'hui presque introuvables. Il fut maître à Séville dès le 22 septembre 1600, succéda à Guerrero et précéda Luis Jerónimo Jalón. Celui-ci ayant été nommé en 1643, il faudrait croire que Core a occupé la place de Séville pendant quarante-trois années, ce qui nous paraît invraisemblable. Mais les registres de la Cathédrale n'ont pu nous mieux éclairer sur ce point.

En revanche les œuvres des Navarro, et surtout de Juan Navarro, encombrent les maîtrises de l'Espagne entière (1). Ce sont eux, d'ailleurs, qui se rapprochent le plus des grands maîtres de l'Ecole. Ils doivent être disciples de Morales ou même de Fernández, dont la manière se retrouve en effet dans les *Salmos* de Juan Navarro (2) sur plain-chant accompagné d'une harmonie riche et variée, d'un contrepoint sans égal, dans les petits dessins d'imitation ; dans ses *Magnificat* où l'on pressent la tonalité moderne ; et surtout dans les hymmes de Matías Navarro, qui sont de pures merveilles : « Le *Vexilla Regis* se chante durant

(1) Cf. surtout le Lib. III, de l'*Archivo de Tolède* (canto de Atril), incomplet, mais tout entier consacré à Juan Navarro.

(2) Sur Juan Navarro, cf. Vic. Espinel : *Marcos de Obregón*. Desc. V, Relac. 3.

la procession du Jeudi Saint. Ceux qui écoutent ces strophes si tendres, belles comme les plus belles choses de Tafalla et de Robledo, douces comme les miraculeuses cantilènes de Guerrero, expressives comme le *O vos omnes* de Victoria peuvent se convaincre de l'existence de la musique espagnole libre et avancée. Il y a dans cette œuvre de Matías Navarro l'expression exacte du plus pur sentiment religieux, quelque chose qui ne s'écrit point avec des notes mais qui se fait sentir à quiconque écoute cet hymne admirable, et perçoit la manière simple et si délicate par quoi sont obtenus ces effets exempts d'artifices (1). »

Diego del Castillo fut surtout le premier organiste et prébendier de l'église métropolitaine de Séville, puis, plus tard, de la Capilla Real et de l'Escorial ; mais il composa aussi des motets, des hymnes et quelques messes où l'on reconnaît l'influence austère de Morales. — Correa y Arauxo affirme, comme nous l'avons pu voir, en son *Libro de Tientos* (2), que Castillo écrivit un livre chiffré (de cifra) pour l'orgue. Espinel, à son tour, lui dédie ces vers de la *Casa de la Memoria :*

> Castillo, puro y singular sugeto,
> En competencia el instrumento afina ;
> En la disposición docto y discreto
> Mano y composición alta y divina.

Correa y Araujo nous conte que les premiers morceaux de musique d'orgue « accidentelle » furent écrits par Peraza et Castillo. — Castillo fut particulièrement occupé à l'Escurial. Dans une *Relation* manuscrite, il déclare que l'on « devrait réparer les quatre orgues de S. Lorenzo el Real », et donne des conseils dans l'intention de faire rédiger un véritable traité théorique et pratique de l'orgue, qui pourrait aider utilement les réparateurs futurs. Ces

(1) Anónimo. *Bol. de Mus. relig. marzo*, 1896. Año 1. núm. 3.
(2) *Lib. de Tientos*, 5º y 5º y 6º punto, fol. 3. Vº.

conseils furent d'ailleurs suivis, et bientôt parurent deux volumes intitulés : Déclaration des orgues existant au monastère de S[t] Laurent le Royal, anonyme mais attribuée à l'un des Brebos, complétée d'un *compendium* pratique en « musique de chiffrage de clavier (en música de cifra de tecla) » approprié aux tons du couvent (al tono del convento) et qui s'est malheureusement perdu (1).

De Fernando de las Infantas, nous savions naguère peu de chose. M. Soubies nous avait dit que, prêtre et théologien, Infantas « se fit connaître comme artiste par les *Plura modulationum genera quæ vulgo contrapuncta appelantur* et par les *Sacrarum varii styli cantionum tituli spiritus sancti*, éditées à Venise, qu'il attira l'attention de l'érudit bibliothécaire de Berlin, Dehn, par ses *Victimæ Paschali laudes* à 6 voix qui avaient trouvé place dans un recueil publié en 1583 à Nürenberg, et composé de morceaux empruntés, nous dit le titre, à six *exquisitissimi ætatis musici* » (2). De ces notes, il résultait que Las Infantas devait être fort habile dans la technique du contrepoint, et que sa réputation avait passé les frontières allemandes où pourtant, avons-nous dit, l'art flamand régnait en maître. Tout faisait donc présager que notre auteur, dont cependant l'action bienfaisante sur le chant romain et la correspondance avec Philippe II à ce sujet nous sont connues, était au courant de tous les artifices néerlandais, d'autant plus que Cerone en un passage de son *Melopeo* insistait précisément sur l'ingéniosité et le savoir-faire du Cordobais (3). Nous n'aurions donc eu nulle-

(1) Declaración de los órganos que ay en el Monasterio del S[t] Lorenzo el Real etc. ms. 45 p. anón, in-4°, avec 4 dessins à la plume [Esc. Mss. Z. iiij. — 3]. — 43 p. in-4° avec 4 dessins à la plume [Esc. Mss. H, iij. 6.] — Cf. Van der Straeten : *Mus. néerl. en Esp.* vol. VIII, pp. 262, sq. — Pedrell. *Hisp. Sch. Mus. Sacra*, t. III, p. xxxvi. — Le grand orgue du Chœur du Prieur avait en tout deux claviers, vingt registres de chaque côté et 2.674 tuyaux dont 2.305 de jeu ordinaire et 369 de jeu d'anche-languette.

(2) *Op. cit.*, p. 75.

(3) « Quien quiere saber muchas variedades y differencias de contrapuntos y gastar el tiempo en ver cosas sabrosas de música, y de que se puedan sacar observaciones buenas y apropiadas para contrapuntar, vea los 100

ment besoin de nous arrêter longuement à ce compositeur qui semblait s'éloigner de l'idéal défini par le maître de l'École Andalouse, par Cristóbal Morales. Mais une étude récente de M. Mitjana (1) attira l'attention des érudits sur la curieuse et complexe figure du philosophe-musicien. Aussi devons-nous insister davantage sur Infantas et discuter la thèse nouvelle de son biographe.

Nicolás Antonio dit seulement en sa Bibliotheca Hispana Nova (2) : « Ferdinandus de las Infantas, qui se Idiotam inscripsit, Cordubensis presbyter, edidit : De Prædestinatione librum. Parisiis 1551, excusum ; sed quem prohibitum lectoribus voluisse Romanam sedem *Possevinus* in Apparatu refert (3). Reperio tamen recusum Parisiis 1653, in-8°.

— De libero arbitrio et divinis auxiliis. Parisiis 1601, in-8°.

— Librum divinæ lucis in CIX Psalmi ejusque mysteriorum expositionem in quo de Humana Redemptione, Ecclesiæ Sacramentis, Electorum gaudio et Damnatorum pænis. De Pænitentia. De Peccato in Spiritum Sanctum. De Visioni Ezechielis, Esaiæ, Joannis etc., ex Italico, nec dicit cujus, in Latinum traduxit atque edidit suis impensis. Coloniæ 1587 et Parisiis recusum 1601, in-8°. Et Coloniæ

contrapuntos de D. Fernando de las Infantas Cordoves adonde hallará y verá cosas escondidas à muchos cantores ; dignas de ser manifiestas à todos los contrapuntantes, mas no todas merecen ser imitadas de los buenos compositores. Con ser siempre un mesmo cantollano lo que canta, guisalo de mil maneras y repítelo en mil lugares refrescando siempre la memoria dello. »

(1) Rafael Mitjana : *Estudios sobre algunos compositores españoles del siglo* XVI : Revista Musical de Bilbao. Junio 1910. Núm 6. y núm. sig.

(2) M. Mitjana cite l'édition de Madrid 1783, t. I, pp. 377-8.

(3) Cf. Mitjana, *ibid.*, note 2, p. 132 ; *El jesuita Antonio Possevino en su Apparatus sacer...* (Venecia 1603, p, 483) dice : Ferdinandus de las Infantas presbyter Cordubensis, Tractatum edidit De Prædestinatione qui fuit Parisiis excusus anno 1601. Casi inmediatamente la obra de Infantas era prohibida por breve de Clemente VIII de 26 de Mayo, sin año, pero con toda seguridad de 1603. El Indice de Inocencio XI (Roma, 1683, p. 100) confirma la dicha prohibicion, extendiéndola al Liber divinæ lucis, secundum divinæ et evangelicæ scripturæ lucem in centesimi noni psalmi Expositionem.

iterum 1603, in-4° apud Bertrand Bucholtzer. Qui liber prohibetur etiam in Indice nostro (1).

Ambiguum huicne an alii tribuenda sequentia opera diversissima quidem artis. Nomen et patriæ Cordubae quibus etiam horus indigitatur auctor, detinet quominus dividas : quod sine veritatis prejudicio interim esto :

— Plura modulationum genera, etc. Venecia, 1579.

— Sacrarum vary styli Cantionum tituli Spiritus Sanctus... Venecia, 1580.

Haec Verderius adducit in Supplemento Bibliothecæ Gesnerianæ. »

M. Mitjana ajoute à ce document que Fernando de las Infantas naquit à Cordoue d'illustre famille, en 1534 ; qu'il fut protégé par Philippe II, et qu'il intervint, de la manière la plus active et efficace, dans la fameuse controverse suscitée par le Concile de Trente au sujet de la réforme du Chant grégorien.

En outre, en son âge mûr, Infantas embrassa l'état ecclésiastique et participa aux discussions molinistes. Ses relations personnelles avec le jésuite Luis Molina firent condamner ses œuvres par l'Inquisition.

Fernando de las Infantas nous donne lui-même ces renseignements divers en son curieux prologue *Ad lectorem* du *Tractatus de Prædestinatione* (2). L'introduction : *De principali totius operis fine* est une sorte d'autobiographie, et M. Mitjana n'a eu qu'à y puiser (3).

La première œuvre d'Infantas semble être un motet : *Parce mihi Domini*, à 5 voix dont 2 Alti, composé *In exe-*

(1) Cf. Mitjana, *ibid.*, note 3, p. 132.

(2) « Tractatus | De Prædesti | natione | Secundum Scripturan | sacram, et veram evange- | licam lucem : Divina mediante gratia ab | idiota. Fernandino de las Infantas | presbytero cordubensi, compo | situs : et extra omnem proetensionem ipsi veræ luci Chri | sto Dei Filis a quo | accepit omnia | dicatus, | Et in omnibus S. R. Ecclesiæ submissus. | Médaille représentant le Golgotha. | Ex idiomate Italico (presente authore) ad | literam, in Latinum traductus. | Parisiis | M. D. C. I. in-8°. Portada. 7 hoj. no fol. xxxiii chap. 158 fol. Section. Teología Symbólica. Sign. 67. 165. Bibl. Carol. Univ-Appsala. Vue par M. Mitjana.

3) M. Mitjana reproduit ce prologue. *ibid.* Núm. 7, p. 154 et sq.

quijs fœlicis memoriæ Caroli quinti Imperatoris (1), car les premiers exercices de ses *Plura modulationum genera* sont vaguement signalées : « facta ab auctore in suis principiis. »

Infantas, à cette époque était donc encore laïc, et seule l'influence anti-renaissante et profondément religieuse du Concile de Trente put le décider à s'occuper de musique d'église vers laquelle son propre tempérament ne semblait pas devoir le porter, car sa culture était exclusivement italienne : « Une de ses compositions est la prière *In oppressione inimicorum : Pro victoria in turcas Mellite obsedionis* A. 1565, page de sentiment profond à laquelle répond quelques années après le *Canticum Moysi* triomphalement mis en musique *Pro victoria navali contra Turcas Sacris fœderis classe paria* A. 1571, c'est-à-dire, pour célébrer la glorieuse journée de Lépante. »

Après l'avènement de Grégoire XIII, en 1572, Infantas publie successivement à Venise, chez Jeronimo Scotto, en 1578 et en 1579, les trois « compilations de *Sacrorum varij styli Cantionum tituli Spiritus Sancti* et son œuvre capitale les *Plura modulationum genera... super excelso gregoriano cantu*, toutes dédiées au grand monarque espagnol, fils de Charles-Quint. Observons en passant que l'inscription invariablement mise en tête de ces publications : *Non liber a musis non hic ab Appolline, non a Flore sed a Sancto Flamine nomen habet* est un nouvel et précieux indice du tempérament mystique exalté de notre artiste, et de l'aversion qu'il ressentait pour le paganisme de la Renaissance qui offrait ses créations aux Dieux des Gentils. Lui, au contraire, inscrit ses compositions sous l'advocation de l'Esprit vivifiant... et, ferme et fidèle croyant, pour les fêtes religieuses de l'Anno-Jubilei 1575, traite musicalement le Psaume XCIX : *Jubilate Deo*, œuvre grandiose, probablement exécutée en l'une quelconque des vénérables basiliques romaines, durant ces augustes solen-

(1) Núm. 28 du Liber III de Sacrarum varij styli cant. tit-Spirit. Sancti. Venecia. 1578.

nités religieuses... Réduit alors à une vie tranquille et solitaire *ad quinquagesimum ætatis annum*, c'est-à-dire en 1584, Infantas embrassa l'état ecclésiastique. Lui-même nous raconte, dans le curieux prologue ou épître *Ad lectorem*, la pittoresque anecdote de ce que nous pourrions appeler sa conversion, moyennant l'achat et la lecture d'un exemplaire des Psaumes du Roi-Prophète d'Israël, plus grand poète que les Dante et les Pétrarque, *psalmista ipse David*, *atque divinus vates*. Ici se termine en réalité la vie artistique de don Fernando de las Infantas, puisqu'après avoir reçu les ordres, il se consacre seulement aux investigations théologiques, renonçant à toutes les vanités humaines et se livrant à une sorte de quiétisme ou d'illuminisme qui devait fatalement l'entraîner à l'hétérodoxie et lui attirer les anathèmes du Saint-Office (1). »

Nous ne suivrons pas Infantas sur le chemin des casuistes. Qu'il nous suffise de dire que, peu familiarisé avec la science théologique qu'il aborda si tard, ses livres furent une proie facile pour les faucons de l'Inquisition. M. Mitjana se borne jusqu'ici à nous apporter comme documents nouveaux ceux-là mêmes que chacun peut lire dans les divers prologues autobiographiques d'Infantas. Son désir de réhabiliter la figure chrétienne de ce noble italianisé nous semble louable et même heureux quant au rapprochement de cette espèce de conversion particulière de l'artiste et de ses œuvres religieuses. Où M. Mitjana devient censurable, c'est aux chapitres IV et V de son étude, consacrés à la révision du Graduel romain et à l'intervention espagnole, lorsqu'il transcrit comme inédite une volumineuse correspondance publiée déjà deux fois dans la *Revue espagnole des Archives* (2).

Cependant Infantas, seul parmi tant de compositeurs espagnols appliqués uniquement à l'art religieux, a-t-il pu écrire des œuvres profanes, ce qui viendrait détruire la

(1) *Ibid.*, pp. 179 et 180.

(2) *Rev. de Archivos*. Doc. publiés par Hergueta et S[ta] María en 1905 et en 1907.

thèse de M. Mitjana? A-t-il été vraiment l'auteur, ainsi que l'affirment Eitner et Hugo Rieman (1) *d'Intermedi et Concerti fatti per la Commedia rappres. in Firenze nelle nozze del Sereniss. Don Fernando Medici. Ven. 1691. G. Vincenti?* c'est-à-dire, ajoute M. Mitjana (2), « une composition de caractère dramatique, datant de l'époque où Infantas était déjà prêtre depuis plus de six ans, et s'occupait d'élucubrations théologiques? »

Mais M. Mitjana, en feuilletant l'ouvrage de E. Vogel sur la *Musique Vocale Italienne* (3) n'a pas trouvé trace de la coopération d'Infantas aux nombreux ouvrages dédiés au prince de Médicis, lors de ses noces fastueuses, par Malvezzi, Marenzio, Bardi, Cavaliere ou Peri. En outre le style même, si contrapontique, d'Infantas est bien distinct du style *rappresentativo* des Italiens précités. Enfin Bastiano de' Rossi, dans sa description des Fêtes (4), ne nomme pas notre musicien. Tout porte donc à croire, avec M. Mitjana, que Eitner ou Rieman n'ont pas vu dans les Bibliothèques de Vienne ou de Munich ce qu'ils avaient cru voir.

En revanche, les compositions religieuses d'Infantas sont assez nombreuses, et, à l'exception d'un seul livre, ont été conservées jusqu'à nos jours : « Dans le *Mémorial* qu'à la date du 25 novembre 1578, dit M. Mitjana (5), Infantas adresse de Rome à Philippe II, on peut lire la phrase suivante : Ceci me persuade que d'avoir attendu cinq ans le moyen de pouvoir publier les livres que je vous ai dédiés (*Esto me hace persuadir que el auer esperado aqui cinco años El rremedio de poder estampar los libros*

(1) Eitner : *Biogr.-Bibliogr. Quellen-Lexicon.* — Hugo Rieman : *Musik-Lexicon.* 6. vollstand. umgearbeitete. Auflage.

(2) *Op. cit.*, p. 250 du Núm. II. Nov. 1910.

(3) E. Vogel : *Bibliothek der gedruckten Weltlichen vocalmusik Italiens.* T. I. p. 385.

(4) Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la Commedia rappres. in Firenze nelle Nozze de'Serenissimi D. Ferdinando Medici e Madama Crist. di Lorena... In Firenze... 1584. petit in-4°. Bibl. Lic. Mus. Bolonia.

(5) *Op. cit.*, núm. 12. Dic. 1910. p. 273.

que E dedicado)... Il s'agit de deux recueils de Motets, à quatre et cinq voix respectivement, désignés de l'épigraphe commun : *Sacrarum varii Styli cantionum tituli Spiritus Sancti*, et de la distinction particulière : Liber I et Liber II. » Le premier livre, pourtant signalé par Gallardo (2), est introuvable. Quant aux autres œuvres, M. Mitjana a pu les étudier dans la Bibliothèque municipale d'Augsbùrg (3) : ce sont les Liber II et III des *Sacrarum Cantionum* ainsi que les *Plura modulationum genera*. Le Liber II, après une dédicace à Philippe II, contient 30 motets à 5 voix, parmi lesquels M. Mitjana remarque le motet composé pour les funérailles de Charles-Quint et qui lui semble grandiose et majestueux ; le *Canticum Moysi* mis en musique pour la bataille de Lépante, qui est une page héroïque et solennelle ; et surtout un motet pour le Jour de l'An : *O admirabile commercium*, « de caractère tendre, véhément et exalté. On y découvre les trésors d'amour mystique recélés par l'âme du théologien téméraire. Malgré l'artifice technique imposé — un Canon à l'unisson entre les deux tiples — les voix se meuvent avec une souplesse singulière et forment des combinaisons harmoniques et agréables. C'est un véritable chef-d'œuvre qui dut être vite apprécié par les musiciens et les raffinés. Nous en avons la preuve dans ce fait qu'il fut recueilli, peu de temps après sa publication, par le savant compositeur allemand Friedrich Lindner (1440-1597) maître de chapelle de l'église de Saint-Egidius de Nüremberg, lequel se hâta de le populariser dans sa patrie ».

Quant au Liber III, publié aussi à Venise, en 1579, et dédié à Philippe II, il comprend 18 motets à 6 voix, 2 à 7 et 1 à 8. M. Mitjana distingue surtout : *In Festo Annunciationis Beata M.* (*Super excelso gregoriano cantu*) reproduite dans la collection de Lindner (3) ainsi que le *In Festo*

(1) *Ensayo cit.* N° 4543. T. IV (Ultimas Adiciones).

(2) Eigenthum der Stadt Augsburg : Musik. B. n° 21.

(3) Sacræ cantiones... Friderici Lindneri studio et opera : Noribergæ ; Cathar. Gerlachia, 1585, n° 11. — Bibl. Brit. Museum, Bruxelles, Dresde, Vienne.

Sancti Philippi; le motet *In aduentu Domini* analogue au motet de Morales qu'on peut lire dans l'ouvrage de Scottus (1); et tout particulièrement le motet *In Festo Resurrectionis Domini* qu'on retrouve dans le recueil de Lechner (2) et celui plus moderne de Siegfried Dehn (3); enfin l'*Anno jubilei* 1575 déjà dramatique. M. Mitjana croit que cette nouvelle série est plus intéressante encore que la précédente. Quoi qu'il en soit, c'est encore la technique du compositeur qui le frappe le plus, comme par exemple dans le motet à 8 voix pour la Pentecôte qui étonne le musicien le plus difficile par son double artifice de contrepoint qui n'empêche en rien l'allure élégante du morceau tout entier. Les motets publiés par Lindner à Nüremberg forment, il est vrai, d'une part : un tableau achevé, empreint d'une suave et mystique poésie, du mystère de l'Incarnation ; d'autre part : un hymne de lyrisme exalté, de polyphonie étrangement expressive. En outre, le motet écrit sur la prose : *Victimæ Paschali laudes* et publié aussi par Léonard Lechner et par Siegfried Dehn, est un chef-d'œuvre authentique. Malgré ces témoignages remarquables du talent d'Infantas, nous inclinons plutôt à penser que le musicien de Cordoue subit jusqu'à la fin de sa vie l'influence artistique italienne et flamande, et que son tempérament d'Espagnol, véhément et mystique, ne put s'exprimer en une langue adéquate, en un style austère et liturgique comme celui de l'Ecole Andalouse, d'une si prenante originalité. Il n'est pas jusqu'à son œuvre didactique qui ne relève d'une esthétique vraiment distincte de celle de ses compatriotes. Autant par ses Motets que par son traité des *Plura modulationum genera*, Infantas nous apparaît bien —

(1) Il primo Libro de Motetti a sei vocci... Venetiis, Hieronymus Scottus. 1549. Bibl. Berlin et Uppsala etc...

(2) Harmoniæ miscellæ Cantionum Sacrarum... editæ studio Leonardi Lechneri Athesini : Noribergæ : Typis Gerlachianis, 1583, n° 27. Bibl. Berlin, Munich, etc...

(3) Sammlùng alterer Musik aùs dem 16 ten und 17 ten Jahrùndert : Berlin, Crantz.

comme ne le reconnaît qu'en passant M. Mitjana — l'un des « initiateurs de la décadence du grand art de la polyphonie vocale ». La conception erronée qu'en retirèrent les musiciens de son école, prend corps dans la scholastique discussion qui eut lieu à la fin du XVIe siècle, entre l'Espagnol Sebastian Raval et le Romain Nanini (1).

Quant à Correa y Araujo (Francisco), qui naquit vers 1581 et mourut le 3 janvier 1663, malgré ses titres d'organiste remarquable de la Collégiale sévillane, de recteur vénéré de l' « Hermandad de Sacerdotes », de maître ès arts, puis de professeur à Salamanque, et enfin d'évêque de Ségovie, il n'appartient que par sa grande foi et sa conception très haute de la mission de la musique — exposée dans ses *Cas moraux* — à l'époque qui nous occupe. Ses œuvres citées par Nicolas Antonio (2) comportent le *Libro de Tientos*, dont nous avons déjà parlé, les *Cas moraux de la Musique* (3) qui appartinrent à la Bibliothèque du monarque portugais Juan IV (4) et qui sont aujourd'hui perdus, enfin des Psaumes, des motets et des villancicos. Les « tientos » sont au nombre d'environ 70, et 16 d'entre eux sont des « gloses » habiles sur le plain-chant bizarre : Garde-moi les vaches (Guárdame las vacas) qui est du premier ton. Les mélodies de Correa y Araujo sont d'un tour très original et moderne, et leur harmonisation est audacieuse, parfois même surchargée, ce qui, encore une fois, éloigne ce compositeur des maîtres sévillans.

Avec lui, d'ailleurs, s'achève la belle Ecole Andalouse dont la règle était moins « de flatter les oreilles des personnes pieuses que d'exciter leurs esprits dévots à la digne contemplation des mystères sacrés (5) ».

(1) A ajouter aux querelles précédemment exposées entre Ramos et Burtius, ou Lusitano et Vicentino.

(2) Cf. *Bibl. Hisp. Nova.* Apend. vol. II, p. 322.

(3) *Casos morales de la musica.* Alcalá 1626.

(4) Cf. Vasconcellos : Os mus. Portug., *loc. cit.*

(5) Cf. Guerrero : *Liber Vesperarum cit.* Dédicace.

CHAPITRE VII

LES ÉCOLES VALENCIENNE ET CATALANE
MONTSERRAT ET SON ESCOLANIE

A. — *L'École Valencienne* (1)

L'Ecole Valencienne représente la phase mystique « exultante » (2) de la musique religieuse espagnole au XVIe siècle. Ses compositeurs se complaisent en effet aux déploiements prodigieux des masses chorales, aux dialogues enthousiastes non plus de quelques voix, mais de deux, trois ou quatre chœurs, aux ensembles presque excessifs. aux contrastes dramatiques — dans une même pièce — entre les versets traités polyphoniquement, les répons en plain-chant, et les larges accords des orgues. Il y a là une force religieuse certaine, obtenue par une variété plus grande des moyens musicaux. Et si les poèmes religieux qui adoptent ce système peuvent paraître parfois manquer de profondeur ; si les « effets » obtenus par cette agglomération sonore paraissent aux esprits recueillis moins convaincants que le simple *Lamentabatur Jacob* de Morales ou le sobre *O quam gloriosum* de Victoria — que nous étudierons plus tard — l'on ne peut nier l'originalité de cette « pratique traditionnelle », l'intérêt constant de ces

(1) Sur la musique à Valence depuis le XIIIe siècle, consulter d'abord l'*Idea del que forén musicalment els joglars, trobadors y ministrils en terres de parla provençal y catalana*, per J. R Carreras (Revista Music. Catalana. Any V. Núm, 52 y sig. — Puis sur la protection que depuis Pedro I elle reçut des rois ; sur la création des écoles nommées « mayores de canto » due à l'évêque Hugo de Fenollet; sur l'importance de la chapelle de musique du Palacio del Real composée dès 1425 de 18 professeurs; sur la formation à Valence du langage musical « cortesano » ; sur les artistes célèbres depuis Luis Milán; enfin sur les instruments spéciaux à Valence, Cf. l'introduction du *Dicc. Biogr. y crit.* de D. José Ruiz de Lihory (Valence, 1903) et les livres auxquels il nous renvoie.

(2) L'expression — avons-nous déjà dit — est de M. Pedrell.

accents si divers, et la vie intense qui anime tous ces éléments et les coordonne harmonieusement.

Par les dates, l'étude rapide de l'Ecole Valencienne s'annonçait en dernier lieu. Mais le caractère de sa tradition, l'esprit de ses adeptes nous la font placer, dans l'ordre de la gradation expressive, entre la simplicité fervente de l'Andalousie, et la profondeur exaltée de la Castille.

Il existe un Index manuscrit, écrit par le maître de chapelle J. Navarro, des riches archives de l'Eglise métropolitaine de Valence. On y découvre au n° 150 : deux motets de Gines Pérez et une *Missa Plagis* à 5 voix d'Ambrosio Cotes, seul document conservé de ce maître, et encore inédit; au n° 151 : des *Magnificats* du spécialiste en ce genre Sebastian Aguilera et un *Lauda Hierusalem* à 6 voix, du 3e ton, de Gines Pérez; au n° 152 : un *Ad honorem*, un *Salve*, un *Gaudes*, un *Gaude Ma Virgo*, un *Te Deum* et un *Benedictus*, à 4 voix de Victoria (1); au n° 153 : un tome entièrement inédit de Fr. Guerrero, composé d'hymnes (2) ; au n° 154 : des hymnes à 4 voix inédits de Gines Pérez (3) ; au n° 155 : un motet *In illo tempore in Transfiguratione* à 8 voix, imprimé à Rome en 1585 ; au n° 156, écrit par Mendoza en 1793 : une *Missa de Requiem* inédite de Guerrero, des Leçons et Répons de Gines Pérez; au n° 168; un *Opus Harmonicum in historia Passionis* à 4 voix *in lamentationibus et cantorum turba* (4); aux nos 169, 170 et 171 : des copies de cet *Opus Harmonicum*. Dans les feuillets détachés (Papeles Sueltos), nous avons pu voir un motet : *Tristis est animea mea*, de Joan Pujol (5), et des motets postérieurs de Juan Sebastian, organiste de Valence en 1628 (6).

(1) Este libro fué escrito por Mariano de Mendoza del Orden de Predicadores en el año 1789.

(2) Este libro fué escrito por el P. Carlos Grau canónigo regular de S. Antonio, abad en Valencia año 1765.

(3) Este libro fué escrito por Mariano Mendoza en 1801.

(4) Collectore R. P. Joannes Sánchez et Azpeleta Cesarauguste 1612.

(5) Ob. 27 — 209. (Avec accompagnement.)

(6) Ob. 33 — 397-398. à 9 et à 8 voix.

Plus précieux encore nous est apparu le trésor du collège du *Corpus Christi*, vulgairement appelé du Patriarche (del Patriarca). Un livre de Messes, de motets, de Psaumes, de *Magnificats* « et d'autres choses touchant le culte divin », composé par Sebastian Lopez de Velasco, naturel de Ségovie, chapelain et maître de chapelle de la Sérénissime Princesse Doña Juana en son royal couvent des Déchaussées Franciscaines de Madrid (1) contient une curieuse dédicace où la musique est définie la « science des nombres sonores » et « espèce mathématique » ; un prologue où l'auteur cite Plutarque, Glaréan, Boèce, Grégoire, Augustin, Ambroise, Bernard et le second Léon ; enfin 15 Messes, 6 Psaumes, 2 Magnificats et 6 Complies, à 8, 10 ou 11 voix. Un manuscrit daté du 27 septembre 1641 (2), et composé de 8 « libretas » renferme des œuvres de Guerrero, Orlando, Pérez, Gay, fr. Compañ. (3), Horatio Nantermi, Antonio Mortaro, Phinot, Orfeo Vecchi, B. Ribera, Palestrina, Robledo, Çorita, Comes, Clemens non Papa, Cotes, Vic. Ruffo, Navarro, Jarin, Ph. Rogier, Pujol, Geri de Ghersem (4). Il y a les motets de Victoria de l'édition de Venise de 1572, ainsi que ceux de Guerrero de 1589 ; diverses compositions italiennes ; les motets de Finot ; l'*Opus Harmonicum* déjà cité (5) : un manuscrit « de facistol » où sont recueillies des œuvres nombreuses de « Felipe Rogier, Alfonso Lobo, Pedro Luis Prenestina, Christoual Morales, Thomas de Victoria et Navarro » ; de

(1) Anno (escudo) 1628. Matriti. Ex typ. Regia. M. DC. XXVIII. Commission du Vicaire — Approb. du Maestro Franc. Montero — Licence — M. P. S. (Carlos Patiño, Capellán de Su Mgd.) — 15 Misas à 8 — 6 Psalmos à 8 (uno á 10) — 2 Magnificats (8 del 5° Tono et 10 del 1° Tono) — Ad complet : 5 à 8 — 1 à 11.

(2) D. Diego Vigne siruió al Colegio de Corpus xpi con estos libros a 27 de set. 1641.

(3) Faltan en todos las pp. 133-134-135.

(4) *Op. Harm. In Hist. Passio | nis Christi a quatuor | Evangelistis conscripta* | ... Collectore R. P. Joanne Sanchez ab Azpeleta (ordini Seraphici P. S. Francisci), Excell. D. Petro Manrique Archiep. | Caesaraug. dicatum et consecratum. Anno (escudo) 1612. Apud Joannes a Lanaja et Quartanet, etc.

(5) Matriti. Apud J. Flandrum. M. DC. II.

grands livres « de atril » parmi lesquels nous pûmes voir des *Magnificats* de Sebastian Aguilera (anno M. D. C. XVIII), un admirable exemplaire de l'*Office des Défunts* à 4 voix de Gines Pérez, un volume de Messes de Guerrero à 4, 5 et 6 voix publié à Rome (anno MDLXXXII), des messes à 4, 5 et 6 voix et des motets à 4, 5, 6 et 8 voix d'Alfonso Lobo (1), enfin et surtout un tome : *Motectorum Festorum totius Anni* à 4, 5, 6 et 8 voix de Victoria (1), lequel contient à la fin un motet *Gaude* et un *Salve* inédits de J. B. Comes, inconnus de son fameux éditeur le P. Guzman, et qui cependant se chantent encore dans le collège du *Corpus Christi*.

Il est à regretter que ces œuvres diverses et si importantes n'aient pas encore trouvé qui les édite et les exécute ; car il n'est pas permis au visiteur d'en prendre copie (2), et, au reste, une vie entière ne suffirait pas à ce labeur gigantesque. Quoi qu'il en soit, les compositions les plus caractéristiques eussent dû rencontrer déjà leur traducteur parmi les nombreux ecclésiastiques qui fréquentent les deux « archivos ». Nous en pouvons dire autant des maîtrises de Séville, de Tolède ou de Saragosse, dont les plus merveilleux recueils de musique ont été déchiquetés par des clercs ignares ou qui sont aujourd'hui la proie de la vermine au fond d'armoires vermoulues. L'incurie des Espagnols à cet égard est inqualifiable, et il faut espérer que l'action bienfaisante des nouvelles Revues spéciales de Musique religieuse, qui décrètent des concours entre les plus actifs « trouveurs » de compositions anciennes ou appellent l'attention des chapitres sur les actes de sauvagerie dont les « archivos » sont les théâtres, se fera sentir bientôt dans toute l'Espagne, et que l'on pourra ainsi sauver ce qui reste encore intact parmi les richesses incommensurables dont le siècle d'or dota les églises et les monastères de la péninsule.

(1) Roma, apud Alex. Gardanum. Anno M. DLXXXV.

(2) Malgré l'obligeance toute particulière de MM. Ripollés et Peñarroja que nous nous faisons un devoir de remercier ici.

L'érudit chanoine D. José Sanchis y Sivera, en publiant son remarquable ouvrage sur la cathédrale de Valence (1), n'oublia pas de rechercher tous les documents utiles à l'histoire de la Maîtrise de la Cathédrale, de l'École de Chant, de ses Maîtres et Organistes, des Livres du Chœur et de ses Archives. Selon ce chroniqueur parfait de la vie religieuse valencienne, en 1475 apparaît un Pascasio Martí « magister scholarum cantus » qui exerçait encore sa charge le 25 novembre 1484 d'après le volume 3.683 de la Bibliothèque du Chapitre (2), et la liste complète des maîtres de chapelle à partir de la seconde moitié du XVI[e] siècle est la suivante :

Hernando Isassi, de 1564 à 1568.
Cristóbal Tellez, de 1568 à 1576.
Hernando Isassi, de 1576 à 1578.
Miguel López
Juan Narciso Leida, } de 1581 à 1595.
Juan Gines Pérez,
A. Coronado de Cotes, de 1596 à 1600.
Jerónimo Felipe, de 1607 à 1613.
J.-B. Comes, de 1613 à 1619.
Vicente García, de 1619 à 1621.
Felipe Vicente, de 1621 à 1632.
J.-B. Comes, de 1632 à 1643.
Francisco Navarro, de 1644 à 1650, etc...

M. Sanchis y Sivera ajoute : « Au temps de saint Thomas de Villanueva, il y avait huit « capellanies », deux d'entre elles fondées par le saint, avec les charges de tiple majeur et mineur, de contralto majeur et mineur, de ténor majeur et mineur, de contrebasse majeure et mineure, indépendamment de ceux qui avaient l'emploi d'harpiste, de cornet, de viole, etc... Ces « capellanies » étaient laïques et *ad nutum*, et leur dotation revenait au chapitre, sauf deux d'entre

(1) José Sanchis y Sivera : *La Catedral de Valencia*. Valencia. Imp. de Fr. Vives Mora. 1909 : Cf. Cap. XXVI, pp. 455 sq.

(2) Cf. Cap. XXVI. p. 456. note. — El Sr. Sanchis compte en outre 146 livres de chœur, 142 œuvres d' « atril » en 8 livres, et 2.000 œuvres de chant figuré composées par 155 auteurs.

elles qui étaient payées avec des rentes établies par saint Thomas. Pour le meilleur fonctionnement de la Chapelle de musique, on dicta d'heureuses *Ordinationes* (1) en date du 21 août 1601, qui résumaient toutes celles qui avaient été décrétées antérieurement (2). Il existait aussi de sages avis (providencias) sur l'éducation des enfants de chœur, leurs salaires, leur manutention, etc... (3). »

Mais pour se rendre compte du rôle essentiel du maître de chapelle dans les provinces levantines, il convient de se reporter à un document postérieur et qui a pour titre : *Apuntaments fets y ordenats per lo Illtre Capitol los quals deu observar lo mestre de Capella de la Seu de Vich*. Ces Notes du chapitre de Vich à l'usage du maître de chapelle ont été retrouvées par LL. B. Nadal et publiées par lui dans un important article de la *Revue Musicale Catalane* (4).

On y lit que le maître de Chapelle est libre du choix de ses chanteurs et dispensateur de leurs traitements ; que les artistes doivent lui obéir aveuglément et ne peuvent s'absenter sans sa permission ; que l'organiste lui-même dépend de lui ; qu'il doit enseigner gratuitement à tous les « résidents de la Seu (a tot el Capitol y Clero) » le plain-chant pendant une heure chaque jour ; qu'il doit se conformer au cérémonial liturgique (5). En outre, sur une feuille séparée (paper solter), il est recommandé que le « maître de chapelle et tous les officiers (oficials) de l'Église ainsi que les chanteurs cherchent à faire régner entre eux l'union et l'harmonie (conformitat), en considérant qu'ils sont gens consacrés au service de Dieu Notre-Seigneur et qu'ils forment un corps dont le Maître est la tête et les autres sont les membres, et que par conséquent le Maître doit gouverner et employer les autres selon l'habileté et

(1) *Ibid.*, p. 457.

(2) Cf. Pahoner : *Especies perdidas*. t. V, fol. 210 y sig.

(3) *Ibid.*, t. VII, fol. 173 sq. et t. V, fol. 302 sq.

(4) *De disciplina choral en el segle* XVII. Rev. Mus. Cat. Any VIII. No 91. Juliol de 1911 y núm. sig.

(5) Llibre V del Secretariat Capitular, folis 134-135. 9 de janer de 1654.

le mérite de chacun, et ceux-ci lui obéir, et chanter toujours ce que le maître leur demande — à moins d'empêchement légitime — et qu'enfin tous doivent s'efforcer de s'honorer les uns les autres et de faire luire la maîtrise (Cantoría) afin que l'Église soit servie le plus solennellement possible ».

C'est dans cette atmosphère d'activité, de sérieux labeur, d'entente parfaite entre les différents organismes de la Seu, que l'École Valencienne va se développer. D'une part, la chapelle royale dont les livres de *Trésorerie Royale* et les *Archives générales du Royaume* nous disent l'importance ; d'autre part, la Chapelle du Collège du *Corpus Cristi* pour laquelle la Constitution du Patriarche Juan de Ribera, en 1610, prévoit trente premiers chapelains et quinze en second pour le chœur, un maître, deux « domeros », deux chantres, un organiste, deux « évangélistes », deux « épistoliers », un « tiple », un contralto et une contrebasse, six enfants de chœur et six « ministrils », deux tiples, une contrebasse, un ténor, et un contralto, chacun à raison de trois cent livres annuelles en outre de « cinq soldes » pour chaque messe de suffrage (1).

Mais il y a encore les chapelles particulières telles que celle des ducs de Calabre, dont les actes du notaire Camacho établit la Constitution (2), et dont le matériel instrumental a été conservé — comme nous l'avons vu — au Monastère de S. Miguel de los Reyes (3) ; ou celle surtout de la Collégiale de Gandie où l'on peut voir encore aujourd'hui les œuvres musicales de l'illustre duc de Gandie : S. Francisco de Borja (4).

(1) Cf. Lihory. *op cit.* Intr. p. xxviii, nota. Les « domeros » doivent être les assistants du maître. Les chantres s'appellent « capiscoles ».

(2) Cf. Lihory. *ibid.*

(3) Cf. *Rev. de Archivos.* T. I. 1871, p. 187 ; *Inst. mus. del Duque de Calabria...* (Códice del Arch. Hist. Nac.)

(4) Sur Borja, ami de confiance de Charles-Quint, son maître de mathématiques et compagnon de musique, quatrième duc de Gandie, Cf : P. Ribadeneyra, *Vida...* — P. Nieremberg : *Hechos polit. y relig.* et : *Hist. del Duq. de G.* Madrid 1641. — Gallardo : *Apend.* t. II, p. 58, del *Ensayo.* — Soriano Fuertes : *Hist.* t. II, pp. 113 sq. — Vázquez : *Vida*

Celui-ci est un vrai musicien dont M. Baíxuli étudia avec soin les compositions (1), qui furent reconnues authentiques par le chroniqueur Vázquez (2) et le confesseur de Santa Clara de Gandie : Fr. Joseph Llopis (3).

Francisco de Borja écrivit spécialement pour une sorte d' « auto » de Résurrection que lui-même avait institué dans le couvent de Sainte-Claire, une messe à 4 voix et des motets que découvrit l'infatigable P. Guzmán à qui nous devions déjà d'avoir retrouvé J.-B. Cómes, le plus grand compositeur de l'École Valencienne. — Grâce à un privilège d'Alexandre VI, le Sacrement était exposé au monastère jusqu'au matin du Dimanche de Pâques. Francisco de Borja consacra cette solennité par un acte en date du 4 août 1550 que l'on peut lire dans le *Libre 1 de recorts*. Elle comprenait une procession et l'office des ténèbres, le vendredi, en trois stations pendant lesquelles, sur plain-chant, le prêtre et ses ministres chantaient le *Popule meus* auquel le chœur répondait par le *Sanctus Deus, Sanctus fortis, Sanctus et immortalis, miserere nobis*. Le Dimanche était occupé par une procession au son des orgues, des « chirimies », des bassons et des clairons accompagnant la chapelle, et par un « auto. » Le jour de Pâques, à 5 heures, la procession entonnait en plain-chant le *Dum transisset Sabbatum ;* à l'arrivée à Sainte-Claire, s'élevait un mystique dialogue des anges et du chœur à 4 voix ; à l'arrivée au monument, les trois Maries (des enfants déguisés) le gravissaient et les 7 voix de la chapelle répondaient à leurs prières tandis que le Sacre-

de S. Fr. de Borja, ms. en Sta Clara — Baíxuli : *Las obras music. de S. Fr. de B.* en Razón y Fé. t. III. octobre 1902, p. 279 : a) Copia del acta capitular del 4 de Agosto de 1550 ; b) Claúsula del testamento de la Excma Sra. Dña Mariana de Borja, duquesa de Gandía, año 1747 (arch. de la Casa de Osma).

(1) Cf. Las obras music. de S. Fr .de B. (Razón y Fé, t. III, oct. 1902).

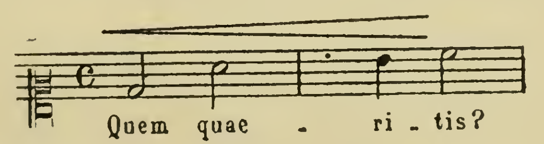
(2) Cf. Vida de S. Fr. de B., ms. en el monast. de Sta Clara.

(3) Cf. Chron. del Real Monast. de la Seráfica Madre Sta Clara, de la ciudad de Gandía, escrita por..., confesor ordinario del mismo Sto Monasterio : año 1781 : Cap. XVIII : « Himnos y motetes que el mismo Duque compuso y puso en solfa. »

ment était découvert (1). La procession s'avançait par les rues au chant du *Victimæ Paschali laudes,* et après la polyphonie à 4 du *Dic nobis Maria*, l'on revenait à l'église, et le chapitre regagnait le chœur (2).

Aujourd'hui, les Déchaussées Royales de Madrid, dont l'ordre a pour origine la maison de Gandie, célèbrent le Vendredi saint une procession semblable, à laquelle nous pûmes assister en compagnie du maître de chapelle, le grand musicien espagnol trop tôt ravi à l'art : D. Federico Olmeda. Cependant Olmeda nous prouva que les répons n'étaient pas les mêmes, et que le plain-chant, mieux conservé, ne s'éloignait pas moins de la tradition créée par la maison mère de Gandie.

La musique même, avons-nous dit, des motets de S. Francisco de Borja, a été étudiée par M. Baíxuli. Les motets de la première étape, c'est-à-dire au moment où les anges se trouvent à l'intérieur de l'Eglise, sont un *Quem quæritis in sepulchro*, *Christicolæ*, à deux voix de tiples et répétés cinq fois, à quoi le Chœur à 4 répond du dehors et sur le même ton : *Jesum Nazarenum*, *o cœlicolæ* par deux fois. Le *Quem quæritis* est une imitation parfaite, dans le premier ton liturgique du « thème de demande » :



avec un renversement sur le mot *Christicolæ*. La réponse est une progression sur *Jesum Nazarenum*, puis les trois premières voix s'unissent sur *Cœlicolæ*, et l'ensemble reprend le thème en progression descendante.

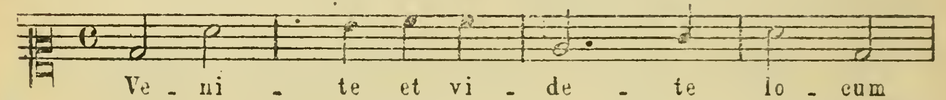
Les Anges, à la seconde station, chantent : *Non est hic surrexit sicut predexerit* [*Ite nuntiate*] *quia surrexit a mortuis*, quatre fois. D'abord, sur le premier membre : les deux voix récitent canoniquement le thème générateur.

(1) Comparer avec la Consécration du Graal, au 1er Acte de *Parsifal* de R. Wagner.

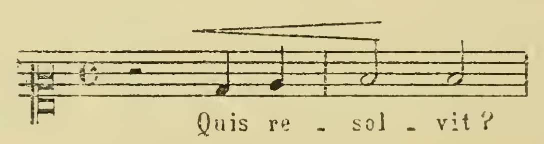
(2) D'après Baíxuli. *loc. cit.*

Puis le deuxième membre amène un autre thème confié au deuxième tiple qui prend au troisième membre un dessin nouveau, d'imitation renversée. Ensuite, mystérieusement, les Anges murmurent : *quia surrexit a mortuis* en transportant le tout au *diatessaron* inférieur (le supérieur étant la 4te haute et l'inférieur la 5te basse) selon l'usage du mode mineur, tandis que dans le mode majeur on peut faire la transposition soit au *diatessaron* soit au *diapente*. Le thème de ce passage est une quarte ascendante : *re mi fa sol*. La réponse est faite par le chœur.

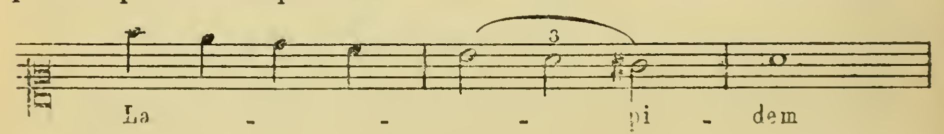
Dans la troisième station, les Anges chantent quatre fois le suivant *Venite et videte locum ubi positus erat Dominus* :



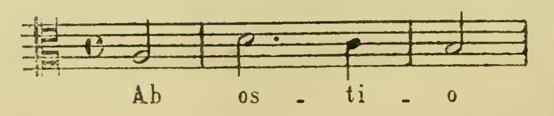
Puis les trois Maries et saint Jean l'Évangéliste dans le premier ton, décrivent deux périodes musicales sur le : *Quis resolvit nobis lapidem = ab ostio monumenti*. Dans la première période, le thème est confié au second tiple :



Le thème s'augmente, avec les réponses de l'*Altus* en canon à la quarte inférieure. Le tiple I intervient en canon à l'octave, suivi de l'alto à la quinte ; puis du second tiple à la quinte haute — ainsi chaque voix dit le thème et la réponse du sujet — pour arriver au motif : *lapidem* chanté par le premier tiple :

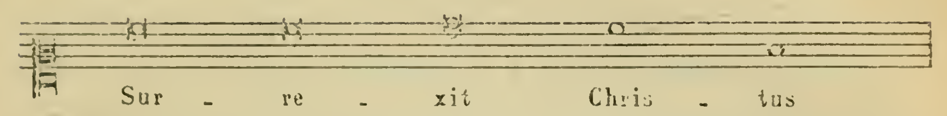


Dans la seconde période : *Ab ostio monumenti*, nous distinguons trois phrases. La première est le thème :



confié à l'*Altus*, puis au tiple I à l'octave, et au tiple II à la deuxième basse. La seconde phrase reprend ce même thème à la quarte avec le tiple I, à la quinte basse avec l'*Altus*, à la seconde haute avec le tiple II. Enfin la troisième phrase unit les trois voix sur le même thème qu'elles étirent, allongent de retards expressifs.

C'est alors que Marie de Magdala, seule, chante par trois fois le *Surrexit Christus* :



en montant successivement de trois tons jusqu'à la réponse de la chapelle aux 7 voix. Un *Alleluya* qui éclate ensuite aux deux chœurs, d'une magnificence toute valencienne, semble devoir clore la cérémonie, mais la procession reprend aux chants plus doux des versets *Dic nobis Maria quid vidistis et Victimæ paschali laudes,* à 4 voix, dans le style rigoureux du contrepoint qui se repose solidement sur la base du plain-chant.

« Ces solennités, dit M. Baíxuli (1), se célèbrent jusqu'à la visite à Gandie (vers 1565), de l'Archevêque de Valence Mariano Barrio. Leur splendeur augmente avec les successeurs de Francisco, surtout Dña Mariana de Borja qui, en mourant, laisse la rente annuelle de cinq livres « pour augmenter la distribution ». L'Archevêque, surpris, demanda la Bulle de concession, et comme celle-ci ne fut pas trouvée, il accorda une année de prorogation, délai qui se prolongea une ou deux années ; mais alors, comme la Bulle n'apparaissait toujours pas, l'Archevèque suspendit l'usage de ce privilège. »

La Messe écrite par Francisco de Borja vaut plus par l'expression que par la technique. Le *Sanctus* et le *Benedictus* surtout attirent l'attention à cet égard. Le *Sanctus*, notamment, écrit pour les 4 voix d'usage, dans le sep-

(1) Cf. Razón y Fé. Nov. 1902, p. 273.

tième mode « angélique », enchante par sa musique naïve et tendre. Les mouvements contraires qui s'enlacent de la tonique à la dominante sur les mots *Sanctus;* les affirmations tonales du *Dominus Deus Sabaoth;* les imitations ascendantes de *Pleni sunt cœli* avec la préparation et la résolution de la septième formée par le *fa dièze* du tiple et le retard du *mi* du ténor: les larges accords de *Gloria tua;* l'enthousiasme frappé de l'*Hosannah* et la pénétrante cadence à la tonique de l'*in excelsis* prouvent que Borja était un inspiré pour qui le texte liturgique déployait la riche substance que l'on pouvait ciseler avec amour, sans autre souci que celui de l'expression la plus sentie et la plus vraie. Pour Borja comme pour le véritable musicien espagnol du XVI[e] siècle, l'art ne saurait être que l'humble servant du sentiment ou de la pensée.

Valence qui fut un temps le foyer du langage musical « courtisan » (1), de la tendance à l'orchestre, offre donc l'abri même de ses demeures seigneuriales à la musique la plus simplement religieuse. L'École Valencienne comptera parmi ses plus illustres représentants un Ginés Pérez, un Ambrosio Cotes, un J.-B. Cómes ou un Pablo Villalonga qui cultiveront avec la foi la plus ardente et sincère le seul genre religieux. Ils seront les contemporains d'un Despuig, d'un Milán, d'un Cervera, d'un Montañes, d'un Narro ou d'un Adam, tous théoriciens d'une discipline ultra-scholastique. Et le développement de cette école religieuse ne souffrira nullement de l'évolution voisine si brillante de cet art dramatique qui, dans la musique même, eut Valence pour berceau. Qu'un Vargas ou un Babán écrivent des madrigaux se rapprochant des oratorios romains de saint Philippe de Néri ; que Cabo, Ortells ou Pons, dans l'avenir, exploitent le chant populaire et fassent épanouir le « villancico » ; qu'un Plasencia enfin continue la tradition dite valencienne en introduisant en Espagne la musique lyrico-dramatique, cela ne saurait en rien compromettre le renom

(1) Cf. *El Cortesano*, déjà cité, de Luis Milán.

de l'école si florissante du siècle d'or. La musique d'un Gómes, par exemple, doit peut-être sa plus grande force expressive précisément à ce contact constant avec une musique dramatique qui, loin de vouloir corrompre un art si profondément religieux, ne tendait au contraire qu'à s'en assimiler les éléments et les moyens.

Quels sont donc ces maîtres de l'École Valencienne du XVIe siècle qui représentèrent dans l'art espagnol tout entier cette phase « exultante » dont nous entretenait naguère M. Pedrell ?

Nous n'avons pas à rappeler les noms bien lointains de San Jorje, le favori du roi Nanfos V et dont Santillane nous dit la captivité en son *Proemio* au connétable de Portugal ; ni de Jaime Vidal, le premier maître des écoles de chant (1) au XIVe siècle ; ni de Juan Nadal, *mestre de fer cants* (2) ; ni même de Juan de Pastrana, maître de la Seu en 1415 (3). Nous ne ferons que passer sur la place occupée par le théoricien Despuig que nous connaissons déjà (4) ; sur le rôle des virtuoses « ministrils » Honorato-Juan et Marcelo Aguilar, appelés « l'honneur de l'Espagne » par le maître Vicente García. Et nous ne possédons aucun renseignement sur le trompette Juan Borja, sur le « Bienheureux » Nicolas Factor, sur le chanteur Pedro Sabater ou sur le maître Pedro Segarra dont les Archives de la Cathédrale conservent un seul motet portant le n° 203.

En revanche, nous pourrions ici nous étendre sur la vie d'un Luis Milán (5) qui n'était pas seulement le théoricien

(1) Cf. lib. de Colaciones, 20 Abril 1350, sous le pape Hugo (Arch. Curia Eclesiástica).

(2) Cf. Manuel de Concells de 1389 (Archiv. munic.).

(3) Cf. *id.* Provision du 7 mars 1415.

(4) Cf. Arch. del Reino : ápoca ante Franc. Soler. 3 feb. 1483. — Arch. de la Curia Ecles. Valent. Secc. de Beneficios, lío 192. año 1477.

(5) Cf. Acta testamentaria : *Arch. gen. del Reino.* M. 2. Veg. CC 1516. f. 49-y m. 18. f. 23. — vid. son *Libro de Vihuela* (1535) ; *El Cortesano :* Valencia, Juan de Arcos MDLXI. in-8° ; *Libro de Motes ó juego de mandar* (BNM). Cf. son duel, ses luttes poétiques avec Luis Margarit et Juan Fernández (B. N. M. Mss. C. 39. 2° 2621).

que nous connaissons mais qui était fort prisé comme musicien pratique à la cour des ducs de Calabre et dont Gil Polo put dire en son *Canto del Turia* que la postérité le nommerait le second Orphée :

> A Don Luis Milná recelo y temo
> Que no podré alabar como deseo
> Que en música estará en tan alto estremo
> Que el mundo le dirá segundo Orfeo...

Mais ses œuvres nous étant inconnues, nous préférons renvoyer le lecteur à son biographe M. Agejas (1). Pour les mêmes raisons, nous nous bornerons à citer les maîtres que signalent les *Libros de Tacha Real* de 1542 (2) : Onofre Mestre ou Mestre Nofre « dels Infans musich » ; Antonio Pérez, « mestre musich » ; Francisco Sagredo ; Miguel Sala « comanador de capella y cantor de su excelencia la Duquesa de Calabria ». A ces noms divers, nous ajouterons ceux de : Diego Pintor, musicien de la maison de Calabre en 1543 (3) ; Francisco de Borja que nous avons longuement étudié ; Cristóbal Vázquez, organiste du Palais Royal au temps des ducs de Calabre ; Pompeo « musich y notador de llibres de cant » (4) ; Bartolomé Cómes, auteur de motets vers l'an 1554 ainsi que le frère de J.-B. Comes : Pedro-Pablo, maître successivement à Lérida et au Collège du Patriarche, avec lequel quelques érudits l'ont confondu ; Fr. Vicente Montañes, augustin dont nous connaissons l'ouvrage théorique : *In musicam liber unus* publié à Valence en 1566, et qui, professeur à Séville et à Valence, puis « calificador » de l'Inquisition, prieur de Rocafort et Provincial vers 1567 en Aragon, fut exilé par le général de l'Ordre et mourut en 1573 ; Miguel Bosquet, maître de Charles-Quint, que nous avons placé parmi les musiciens

(1) Dont le livre sur Milán, primé dans un Concours National avec promesse officielle d'imprimer, est encore manuscrit.

(2) *Archivo Municipal* (Bibl. del Ayunt. de Valencia).

(3) Cf. *Arch. Protocol. del Real Coleg. de Corpus Christi*, nº 948.

(4) Cf. *Lib. de Tacha Real* de 1552.

Andalous, mais qui est né à Valence, d'après M. Lihory; enfin Juan Narciso Leida, maître de 1581 à 1595, faussement appelé Juan Arsís Leysa par M. Lihory qui lui donne la maîtrise en 1603 et ne lui connaît pas de prédécesseurs en la maîtrise de Valence... (1)

Mais avec Leida apparaît au « magisterio » de Valence une figure de haut relief qui retient notre attention. Il s'agit de Juan Ginés Pérez (2), génie certain en qui la faculté d'imagination domine la raison ou même le goût, et qui, dans sa vie comme dans ses écrits, étonne par des contrastes violents de sévérité et de légèreté, de maîtrise de soi et d'inconscience absolue. Avant tout Ginés Pérez est un esprit puissant, exalté, rêveur. Enfant prodige, il obtient, le 15 octobre 1562, à l'âge de quatorze ans, la « nomination bruyante » de maître de Chapelle à Orihuela. Il se montre, dans cet emploi, d'un caractère « inconstant et peut-être irascible (3). » Mis en possession, un peu plus tard, grâce à la libéralité de Philippe II, d'une « capellanie » à Orihuela, il s'attire les admonestations d'un chapitre pourtant bien disposé, par l'irrégularité de ses services et son indolence dans l'exercice de sa charge. Sa conduite ne change guère à Valence où il obtient la maîtrise en 1581, car les remontrances, même les punitions pleuvent sur lui. Au reste, il semble bien que l'autorité ecclésiastique se soit lassée de sa propre sévérité : dès 1595 en effet le silence complet succède à cette extraordinaire agitation. Peut-être aussi l'appui d'admirateurs influents contribua-t-il à rendre à Ginés Pérez un peu de cette tran-

(1) « El primero de que tenemos noticia. »

(2) Cf. les *op. cit.* de Saldoni, Parada, Lihory et Pedrell (t. V). — J. Ginés Pérez Cano, baptisé le 7 octobre 1548 à Orihuela (Cf. lib. de bautismos de la catedral) fut un des *Seises* de la Seo et maître de chapelle le 15 octobre 1562!... — Il y obtint également de l'évêque D. Gregorio Gallo une « capellanía » qu'il conserva jusqu'au 23 feb. de 1581 où il fut nommé maestro de Valence. Il disparaît de cette capitale en mai 1595. On le retrouve « canónigo real » d'Orihuela jusqu'en 1601. On perd sa trace depuis cette époque.

Pour ses Œuvres, conservées surtout à Ségorbe, cf. Pedrell. *op. cit.* t. V, p. XX. Apuntación bibliogr.

(3) Cf. D. Justo Blasco, cité par Pedrell, *ibid.*, p. IX.

quillité, de cette liberté dont son génie indépendant avait besoin. En outre, Pérez jouissait en son temps d'une réputation égale aux plus hautes, et le roi Philippe II l'estimait et le récompensait (1). Tout fait donc présager que l'entourage de Ginés Pérez s'habitua peu à peu aux excentricités de son caractère, et pardonna à l'homme désordonné en faveur du glorieux talent. D'ailleurs, cette légèreté s'allie chez Pérez à la foi la plus sincère comme la plus spontanée. Bien plus, elle aide à la beauté saisissante de l'œuvre.

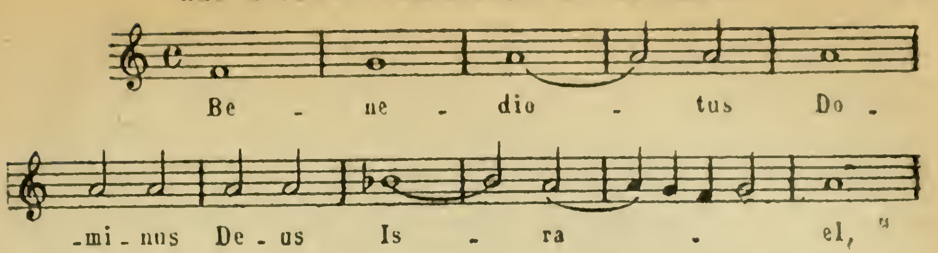
Cette œuvre, en effet, étonne par des saillies géniales plus encore que par la continuité et la plénitude de l'inspiration. M. Pedrell, en la courte analyse bibliographique qu'il consacre au maître valencien, parle d' « accents et de fusées sonores (dejos y desfumaduras sonoras) » que l'on ne saurait oublier lorsqu'on les a une fois entendues ; et il ajoute : « il est indéniable que les œuvres de Pérez sont imprégnées de dévotion et de solennité », bien que cet auteur ait eu pour principe de rendre expressif le « texte en général et non chaque fragment du texte en particulier ».

Il en résulte une impression de fresque grandiose où tout détail disparaît dans le mouvement emporté de la conception, dans le jour un peu cru de la lumière, dans la violence de certaines oppositions.

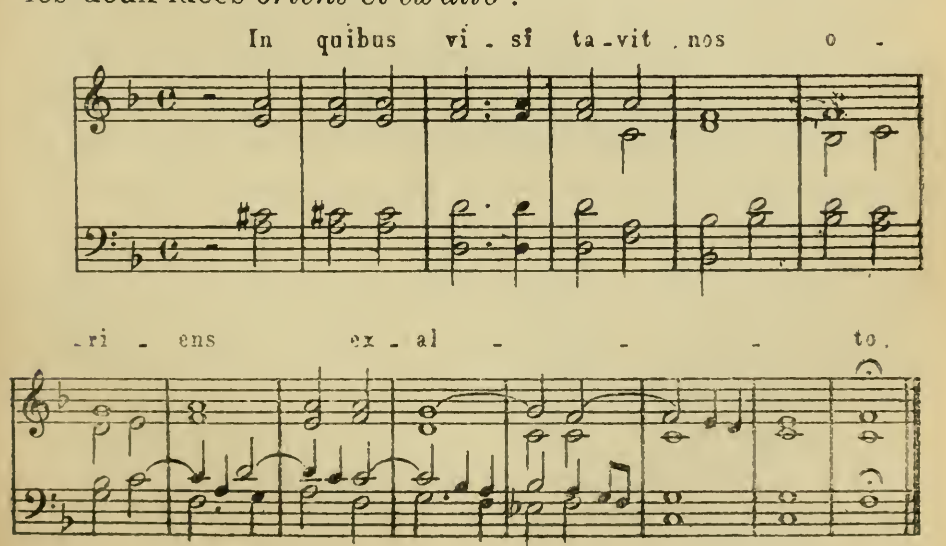
Un seul exemple suffira à déterminer la personnalité de Ginés Pérez : c'est le cantique *Benedictus Dominus Deus Israël*... à quatre voix, soli, chœurs et instruments. Écrit dans un sixième ton liturgique — *fa* tonique, *la* dominante — le ton « dévôt » par excellence (2), l'hymne commence par l'exposition du thème en solo au *Cantus*, d'une grande douceur fervente et d'une heureuse expression :

(1) En le nommant, comme nous venons de le voir, « capellán real » d'Orihuela.

(2) « Ce mode, dit le cardinal Bona, procède de la piété, de l'allégresse ou d'un sentiment de charité, de commisération envers le prochain. » Cité par Labat, *op. cit.*, I, p. 198.



qui, accompagné pittoresquement par le bajón ou bajoncillo s'enchaîne avec sa reprise — légèrement modifiée — par les quatre chanteurs qui vont scandant sur de larges et lents accords parfaits les mots *quia visitavit et fecit redemptionem* [plebis suæ]. Et le chœur intervient pour continuer dans le même style les louanges du Seigneur : Et erexit, etc... Le soliste poursuit sa cantilène unie au son de l'instrument : *Sicut locutus est per os sanctorum,* et à laquelle répondent les chanteurs : *quia sæculo sunt, prophetarum ejus*, avec, comme la première fois, une large progression sur les derniers mots. Et le *Chorus* chante la suite de l'antienne : *Salutem ex inimicis nostris.* Dans la même disposition, mais par des harmonies qui vont toujours s'enrichissant, le solo, les chanteurs et les chœurs déclament le texte sacré jusqu'à l'ample et magnifique péroraison des « cantores » sur les paroles : *Per viscera misericordiæ Dei nostri : in quibus visitavit nos, oriens ex alto*, avec cette progression ascendante et descendante marquant si bien les deux idées *oriens* et *ex alto :*



et le couronnement du chœur : *Illuminare his*. Et si l'on examine la contexture harmonique des versets, on voit comme soudain dans les finales, ou sur certains mots particulièrement expressifs, les parties vocales se meuvent, se déroulent, s'amplifient, sortent de l'état « statique » où elles se complaisaient ainsi que dans le repos et la quiétude de la foi, et jaillissent en gerbes ardentes. Ce sont là les « fusées sonores » dont parlait M. Pedrell, et qui lui semblaient inoubliables ; et, en effet, ces élans subits d'une âme que l'on sent magnanime, enchantent autant qu'ils surprennent, et laissent en l'auditeur cette sorte de stupeur que donne le sentiment du sublime.

Cette impression si particulière, nous l'éprouvons parfois, mais à un degré moindre, avec l'œuvre d'Ambrosio Cotes. Mais pour nous attarder un peu à ce musicien remarquable, nous devons énumérer quelques artistes de second ordre qui par les dates se placent entre Pérez et Cotes. Ce sont : Juan Francisco Cervera, qui est surtout un théoricien ; Nicolás Mariner qui fut maître à Ségorbe ; Fr. Miguel Lisamós, chanteur et compositeur né en 1537 et mort en 1605 ; l'organiste José Ysacio, aimé de Philippe II, tous « maestros » aujourd'hui bien oubliés. Il n'en est pas de même, malgré l'incurie habituelle des archivistes espagnols, d'Ambrosio Coronado de Cotes (1) qui occupa la maîtrise de Valence du 26 novembre au 22 septembre 1600. Cotes est un tempérament encore plus ordinaire que Pérez. Dissipé, débauché, lié avec une certaine Juana de Espinosa, aimant la vie facile, et poussant l'indécence jusqu'à chanter au chœur des refrains orduriers (2),

(1) Cf. Lihory. *op. cit.* — Cotes fut ami de Lope comme le prouve l'*Auto del Hijo pródigo*. Mais il eut plus d' « ennemis déclarés » que d'amis : entre autres l'organiste Fernández Palero. — Les œuvres de Cotes sont égarées un peu partout : mais on trouve encore six livres de motets à Séville, et la messe *De Plagis* à Valence.

(2) Cf. au fond des Arch. de Símancas appelé *Patrocinato Eccles. leg.* 282, f° 2 à 12 : Cotes reçoit en 1591 une inspection officielle qui trouve en son archivo que les livres dont il avait la garde, et « de mucho balor están perdidos y andan maltratados y sin manecillas ». Lire tout le dossier assez peu édifiant.

il est loin d'être le prêtre modèle que l'on puisse admirer. Mais ce dévoyé a bien du talent, et dans ses œuvres vastes et animées, comme cette messe à cinq voix *De Plagis*, que l'on voudrait voir rééditée, brille souvent la flamme mystique, ce cri de passion que jette l'Espagne fiévreuse de sainte Thérèse ; éclair passager qui nous fait regretter l'abandon où sont laissées la plupart des compositions du singulier maestro.

Tout autre est le fameux Juan Bautista Cómes, le plus grand maître de l'École Valencienne, respecté de tous pour son talent comme pour ses vertus. Lorsqu'en 1613, Cómes est nommé maestro à Valence, c'est *attenta illius habilitate, peritia, idoneitate et celebritate qua pollet*, etc. » Son rappel à cette même maîtrise, en 1632, est justifié dans les Actes par des témoignages éclatants : « Unanimes et conformes et nemine discrepante, quia « ut est notorium, est multum habilis et idoneus ac « valde necessarius ad dictum munus et officium in ser- « viendum, etc .» Six ans plus tard, on allège les charges de Cómes tout en augmentant son traitement, et le chapitre en donne ces motifs : « Unanimes et concordes, et « nemine discrepante, per vota secreta, more solito, « attentis ipsius servitiis, habilitate et persona... juste ac « digne, etc... »

Cet enthousiasme pour le maître valencien s'explique après lecture ou audition de ses œuvres. M. Guzman rapporte une page d'Antonio Orti, qui, dans son livre *Siglo IV de la Conquista de Valencia* (1640), commente l'impression qu'elles produisaient sur les foules ; et cette impression est d'étonnement : « La solennité, dit-il à propos de la commémoration du 9 octobre 1638, avec laquelle on chanta l'office fut telle qu'elle surprit non seulement les étrangers mais encore les Valenciens qui devraient pourtant être moins sensibles, puisqu'ils sont habitués à la musique de la Chapelle et à l'habileté, à l'harmonieuse

(1) Sur Cómes, cf. J. B. Guzman, *Obras musicales de J.-B. Cómes*. Madrid, 1888.

direction du Maestro J.-B. Cómes dont la renommée s'est étendue à toute l'Espagne et particulièrement à la Cour. Mais en cette occasion, Maître et musiciens se surpassèrent de telle façon que tout parut nouveau, aux uns comme aux autres. »

L'œuvre de Cómes couronne, en effet, cette Ecole Valencienne qu'avec M. Pedrell nous avons appelée *exultante*. Dans les 216 compositions (1) que l'on retrouve soit à la cathédrale, et au *Corpus Christi* de Valence, soit à Ségorbe, soit encore à S. Lorenzo del Escorial, et dont M. Guzman a tiré la matière de son bel ouvrage, ce qui frappe le lecteur le moins prévenu, c'est la grandeur des proportions, l'élévation de l'idée, la richesse des ensembles. Un souffle d'enthousiasme passe sur ces hymnes lyriques d'un style pur et noble. Qu'il nous suffise d'étudier le *Miserere*, par exemple, dont M. Pedrell a dit « qu'il serait toujours la gloire et l'honneur d'une nation (2) ». Chose curieuse : sa tonalité se confond avec notre mode mineur moderne (ton de *la* naturel mineur). Par là, le *Miserere* est d'une importance historique considérable. Il se trouve placé aux confins d'un art polyphone élaboré depuis des siècles, et aussi aux débuts encore hésitants d'un art nouveau, conscient et affranchi. Voyons maintenant quelle est sa valeur musicale.

Tout d'abord ses proportions nous étonnent : il est écrit en effet pour seize voix réparties en quatre chœurs, dont le premier se place au grand autel du côté de l'évangile ; le second au grand orgue ; le troisième au grand autel du côté de l'épître, et le quatrième au petit orgue (3). Puis l'équilibre de la composition est parfait : le premier chœur amorce le second chœur qui attire à son tour le troisième chœur ; un ensemble survient, une nouvelle période est dite par le troisième chœur, et suivie d'un ensemble auquel

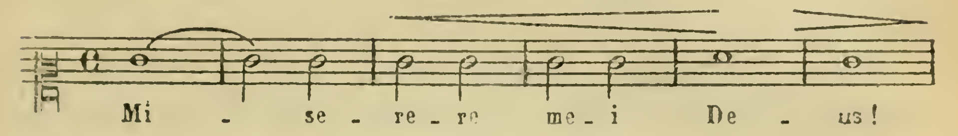
(1) Cf. Barbieri, cit. par *Bolet. de Mús. Relig.* Marjo 1896, p. 44.

(2) Cf. *Dicc. tecn. de la mús.*, p. 298.

(3) Clair symbole de la Croix du Christ, à l'image du plan des cathédrales gothiques.

succède un dialogue serré des quatre chœurs sur le mot *misericordiam ;* et un ensemble final orné de broderies et de notes de passage sur le mot *tuam*, se termine par une cadence parfaite en *mi* majeur.

Le thème primitif *Miserere mei Deus,* est exposé par le *cantus primus* du *chorus tertius* doublé à la quinte par le basson Il est sans doute liturgique.



Le premier chœur reprend le thème à la tierce inférieure avec augmentation finale qui permet de beaux et mélancoliques mouvements du *bassus*. La cadence sur la quinte (tonique et dominante de *la* mineur) est doublée par l'attaque vraiment géniale du second chœur sur l'accord parfait de *la* majeur : l'effet en est saisissant. Le troisième chœur module encore et nous conduit à un merveilleux ensemble en *ut* majeur suivi d'une « pause » extatique.

Une nouvelle modulation en *la* majeur se produit sur le seul mot *Deus*, et une cadence parfaite amène une pause solennelle. Puis en *sol* majeur — mais avec le *fa* naturel qui nous rappelle à l'ancienne tonalité — nous entendons les mots *Secundum magnam misericordiam* dont le dernier est dit par le troisième chœur seul, à découvert. Un ensemble en *la* majeur reprend cette phrase suppliante avec un saut très expressif à la « quarte », soit en *ré* mineur, sur le mot *magnam*. Et alors, successivement, le quatrième, puis le premier et le troisième, enfin le quatrième chœur clament avec une confiance fervente marquée par la tonalité triomphante de *ut* majeur, cette *misericordiam*, objet de cette belle et poignante prière. Après une pause recueillie une immense péroraison, enrichie de fluides ornements mélodiques, murmure en un élan mystique le simple mot *tuam,* d'abord en *la* mineur, puis comme en l'éveil ingénu du désir, par ce ton de *mi* majeur que la liturgie désigne ainsi que le mode propice aux effusions,

et que pratiquera plus tard le « musicien des Anges » César Franck.

Il nous semble inutile d'insister davantage sur l'art consommé des modulations que possède Cómes, art qui relève bien plus de l'ancienne discipline liturgique que de la pâle simplification du dualisme tonal renaissant. Contentons-nous de signaler un manuscrit où le musicien écrit les louanges de la Vierge (1) dans le joyeux et lydien cinquième mode.

Telle est l'œuvre magnifique de Cómes avec toutes ses qualités de pureté, d'envolée lyrique, de noblesse et de majesté qui sont aussi celles de l'Ecole Valencienne tout entière, mais que l'on trouve chez lui à un degré « d'exaltation » peut-être unique. Nous disons « peut-être » parce que M. Pedrell a découvert un auteur majorquin qu'il déclare génial et qui, bien que Catalan, offre plus d'affinités avec la tradition valencienne et, en particulier, avec Cómes : c'est Pablo Villalonga, mort en 1603, maître de chapelle à la cathédrale de Palma, dont un manuscrit contenant des hymnes, des *Magnificat* du IV[e], du VI[e] et du VIII[e] ton, un *Salve*, un *Nunc dimittis,* un *O Beate Sebastiane* et surtout un *Vexilla regis* (2), révèle un maître puissant, aux idées empreintes de ferveur, au style véhément. Sans doute des analyses — que seuls des Espagnols peuvent faire — viendront préciser davantage la manière de cet artiste étrangement oublié pendant près de trois siècles. Au reste, il conviendrait aussi de tirer de la poussière des archives d'autres maestros contemporains de Cómes, tels que Vicente García, maître en 1619 ; Jerónimo Vicente, maître en 1621 ; Marcos Pérez, maître au *Corpus Christi* en 1635 et mort en 1662 ; Francisco Navarro, maître en 1644 ; Matías et Antonio Navarro qui se succèdent à Elche, de 1610 à 1692 ; Diego Pontac, qui occupe en 1650 la place laissée par Navarro ; Urbano Vargas, qui fut

(1) Motet à 4 : *Alabada sea la Purisima Concepcion.* Cf. catálogo de ob. de Mús. del Arch. del Inf. S. Fr. de Paula Antonio. B. N. M. : M. 1007.

(2) Cf. Gaceta de Mallorca. 7 de Ag. de 1907.

ensuite, en 1651, chanoine et organiste à Búrgos, etc... Quoi qu'il en soit, l'Ecole Valencienne est suffisamment définie par l'étude de maîtres tels que Ginés Pérez, Ambrosio Cotes et J.-B. Cómes : elle représente la phase « exultante » du mysticisme musical espagnol.

B. — *L'École catalane*

Plus nous nous rapprochons de l'Italie, et plus le sentiment profond de la foi chrétienne espagnole semble se modifier et s'affaiblir en devenant extérieur. Déjà à Valence nous avons signalé dans l'œuvre de ses musiciens un souci marqué de la forme générale aux dépens de l'idée particulière, une recherche d'expression du texte en son ensemble plutôt que de chaque nuance de ce texte même. Seulement les Valenciens conservaient cette ferveur religieuse qui était le legs du moyen âge mystique et qui les avait empêchés de tomber dans le dramatisme profane où s'étaient égarés les « madrigaliers » italiens. En Italie le théâtre et le temple divin mélangaient leurs chants : à Valence, au contraire, il y avait toujours eu comme une barrière infranchissable entre les deux édifices. Leurs langages furent toujours distincts, et chacun d'eux se développa sans se préoccuper de l'autre, dans le seul objet de trouver pour soi l'expression la plus heureuse et la plus achevée (1).

(1) Notons avec M. Lihory (*op. cit.* introd.) que l'art lyrique, l'opéra de la Renaissance fut de bonne heure dans les goûts des Valenciens, et que ceux-ci furent les premiers à le cultiver, puisque dès le « mois d'avril 1394 on représentait au Palacio del Real la tragédie intitulée *L'hom enamorat y la fembra satisfeta*, écrite par Mn. Domingo Mascó, conseiller du roi D. Juan I » ; puisque dès le 4 décembre 1402, « le Conseil de la Ville payait certains frais des « entramesos representats en la entrada dels Reys en Valencia » ; puisqu'enfin le *Manuel de Concejos* de l'an 1415 nous apprend que les « jurés payent au poète Mn. Juan Sist et au musicien J. Pérez de Pastrana les droits d'auteur afférents à la représentation des entremeses qui leur furent commandés par la Ville », ce qui, ajoute M. Lihory, uni à la création des chaires de poésie et de déclamation de l'Université, et à la nomination faite — par l'évêque Hugo — de Jaime Vidal à la maîtrise des « escuelas mayores de canto, » vient démontrer l'intérêt qu'en ces temps lointains prenaient les classes intellectuelles de Valence à généraliser la poésie dramatique et la musique. »

De plus, nous avons vu que le drame liturgique d'Elche : *Transit y*

Les Catalans, au contraire, n'échappent pas au reproche de secret paganisme que naguère nous adressions à Palestrina. Les deux Vila, les deux Flecha, Brudieu et même Pujol, par exemple, pour ne citer que les plus illustres, ne sauraient nous donner par leur vie ou leurs œuvres l'impression que nous ont laissée un Morales, un Guerrero, un Cómes, et que nous laissera, plus tard, Victoria. Ce sont des maîtres de grand talent, d'une inspiration délicate et tendre, où perce encore cet « expressivisme » espagnol si particulier, mais où n'apparaît pas cet élan vers Dieu, élan d'amour, élan de l'âme mystique.

Nous ne savons qui est ce Ruimonte dont parle M. Soubies (1), et M. Pedrell, à qui l'on doit un ouvrage définitif sur l'Ecole Catalane (2) ne nous en dit rien. Quant à Anchieta (3), bien qu'il ait été le chapelain et le « cantor » des Rois catholiques le 6 février 1489 puis nommé chanoine à Grenade, « prestamero » de Villarino en Salamanque, recteur d'Azpeitia en 1504 et abbé de Arbas, nous ne saurions oublier qu'il se retira en Catalogne après la mort des rois — comme le montre une « cédula » de Charles-Quint datée du 15 août 1519 à Barcelone —, qu'il y mourut le 30 juillet 1523 et que l'on retrouve ses œuvres : trois Livres de Musique de Chant, dans les archives de l'église de Tarazona.

Mais l'Ecole Catalane ne commence vraiment qu'avec les deux Vila (4), l'oncle Albert et le neveu Luis [Ferrán]

Asunció de la Verge est la première manifestation espagnole du drame lyrique complet ; et dès 1526, selon Jovellanos, il existe à Valence une maison de comédiens.

Ce goût extraordinaire des Valenciens pour le théâtre explique en certaine manière le caractère « italien » de la musique profane du XVI[e] siècle, dans certains madrigaux, dans les chansons, les fantaisies et même dans les « villancicos » qui prennent naturellement place dans les *comedias* ou dans les *autos sacramentales* de l'époque qui nous occupe.

(1) *Hist. de la Musique :* Espagne, p. 91.

(2) *Musichs vells de la terra* (Rev. Mus. cat. Any I. Núm 1 y sig.) bientôt réunis en volume. Nous y ferons de larges emprunts.

(3) Cf. biographie dans Barbieri : *Canc. cit.*, p. 20.

(4) Vila (Alberch et son neveu Luis Ferrán). Cf. Pedro Juan Comers en ses *Coses assenyalades*, lib. IV, Cap. XLII fol. 596. Pero Albert fut organiste et chanoine de Barcelone. Cf. Pedrell, *op. cit.* Any I num. I.

qui composent avec prédilection des odes, des madrigaux dont le texte est catalan et dont les thèmes sont populaires.

L'œuvre de Pere Albert Vila consiste, en effet, en un livre de Madrigaux (1) et ne retiendra pas notre attention. L'auteur mourut le 16 novembre 1582 (2), et son neveu qui avait été nommé son adjoint, trois ans auparavant, lui succéda dans l'emploi d'organiste de la Cathédrale de Barcelone (3).

Dans le livre déjà cité de Luis Venegas de Henestrosa intitulé : *Libro de Cifra Nueva* (1557) ainsi que dans un recueil manuscrit d'œuvres de Flecha appartenant à M. Pedrell, on trouve encore des compositions profanes de Pere Albert et de Luis Alberto (*sic*) Vila, soit pour les voix, soit — dans le livre d'Henestrosa — pour l'orgue. Mais il reste encore tout à chercher de ce qui put assurer en leur temps, aux deux Vila, la renommée dont le livre de Pere Comers se fait l'écho.

Après l'oncle et le neveu Vila, l'oncle et le neveu Flecha continuent et amplifient la tradition espagnole des madrigaux (4). Ils publièrent, l'un : des *Ensaladas* (5), l'autre :

(1) Cf. *Rev. Mus. cat. Any* I. núm. I. p. 5 : Odarum (quas vul | go madrigales appella | mus) diuersis linguis decantatarum Har | monica, noua et excellenti modulatione | compositarum, Liber primus. Petro Albercio Vila canonico | Barcinonensi auctore | Barcinone | In Ædibus Jacobi Cortey | Anno MDLXL.

(2) Cf. *ibid.* Any III. Núm. 27, p. 41, d'après Le Llibre quart de Coses assenyalades, cap. 42.

(3) *Ibid.*, p. 42, M. Pedrell met en doute le texte du chroniqueur qui allègue ces divers renseignements.

(4) Sur Flecha (l'oncle) Cf. Pedrell : *ibid.*, any II, núm. 14 y síg. et Villalba : *Las ensaladas de Flecha*, La Ciudad de Dios. Año XXII, vol. LIX. núm. VII y síg. — Sur Flecha (le neveu) Cf. *idem*, et Rafael Carreras : *Rev. Musical Catalana*, III, 28. — Mateo Flecha (oncle), l'inventeur des *Ensaladas*, apparaît dans les Constituciones Sinodales del Obispado du Siguenza hechas por el Ilustrísimo Sr. Don Fray Garcia de Loaysa, obispo de esta diócesis en el año de MD XXXIII, impresas en Alcalá de Henares en 1534. Il naquit en 1481 à Prades, étudia à Barcelone avec Jean Castelló. Maître de musique des infants de Castille, il meurt à 72 ans au couvent de Poblet. Ses œuvres furent recueillies par Mateo Flecha (neveu), né à Prades en 1520, carmélite, chapelain de l'Impératrice d'Allemagne et musicien en 1564 de l'empereur Maximilien II; qui s'en alla en Hongrie en 1580 d'où il revint plus tard en Espagne (1599), à l'abbaye de Solsona où il mourut en 1604 (le 20 février).

(5) Las Ensaladas de | Flecha, maestro de capilla que fué de | las sere-

des *Madrigaux* (1), des *Ensaladas* (2), et des *Psaumes* (3). Les *Ensaladas*, appelées aussi *estrambotes* et « amphigouris (4) », sont des pièces lyrico-musicales destinées à célébrer la naissance du Christ et à donner plus de joyeux éclat à la fête de Noël. D'une grande liberté de style, de sujet, de musique ; mélangeant même parfois le latin, l'espagnol, l'argot, les divers dialectes, ainsi que l'italien et le français parodiés (5), les *Ensaladas* nous transportent brusquement de l'art religieux à l'opéra-bouffe. Aussi ne devons-nous pas nous y arrêter.

D'autre part, ce que l'on sait de Joan Brudieu ne nous permet pas de voir en lui un musicien purement religieux. Bien qu'il ait été plusieurs fois maître de chant de la Seo d'Urgell, en 1540, 1543, 1545, 1548, 1576, puis à Sainte-Marie de la Mer, à Barcelone, jusqu'en 1578, et de nouveau à Urgell jusqu'à sa mort — ainsi que nous le prouvent les *Actes capitulaires* de cette ville (6) — Brudieu est surtout l'auteur d'une collection de Madrigaux parue en 1585 (7).

nissimas Infantas de Castilla, Recopiladas por F. Matheo Flecha. su sobrino | : ... Dedicadas al Illustrissimo Señor Don | Iuan de Borja... Impressas en la Civdad de Praga | en casa de Iorge Negrino año 1581.

(1) Di F. Matheo Fleccia | Carmelita Capelano de la Imperatrice Nostra Signora et Musico de la M. Cesarea. Il *primo Libro* de Madrigali a Quatro a Cinque Voci con Vno Sesto et un Dialogo á Otto | Nuovamente da Lui Composto et per Antonio Gardano stampati et dati in Luce... In Venecia Appresso di | Antonio Gardono | 1568.

(2) *Lib. cit.*

(3) Divinarum completarum Psalmi, lectio brevis et Salve Regina cum aliquibus Motetis. Praga, Iorge Negrino (Cf. Nic. Ant. : Bibl. Hisp. Nov.).

(4) Cf. Soubies : *op. cit.*, p. 75.

(5) Cf. Villalba : *Las Ensaladas...* p. 573 (Año XXII. Vol. LIX. Nuns. VII) : « En la ensalada « jubilate » dice la Santísima Virgen al pecado original : *Poltron Françoi — layssame* pasar — que soy infantina — de *bel* maridar. y al demonio : *Nan far cavaglier — nan far* tal *vilania — que filiola* me soy del Dios de Abraham, — Señor de la jerarquia... »

(6) Sur Brudieu, cf. Pedrell, *op. cit.* surtout Any II, Núm. 17 et 19. Les Actes cap. sont cités au n° 19.

(7) *Ibid.*, n° 17 p. 94. Titre et dédicace des Madrigaux. Titre : De los Madrigales del muy Reverendo Joan Brudieu | Maestro de la Santa | Iglesia de la Seo de Urgel | á cuatro voces | dirigidos al Serenisimo Carolo Emanuele Duque de Saboya Principe del Piamonte, etc... | Con licencia y privilegio | impreso en Barcelona en casa de Hubert Gotard cerca de la carcel | Anno 1585.

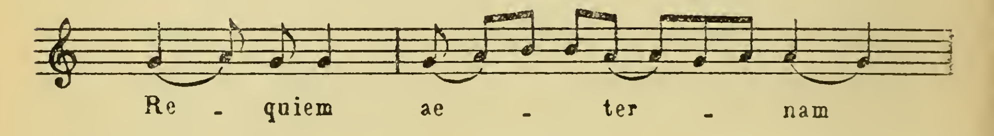
La dédicace ou « épître » au *Sérénissime Duc de Savoie, Prince de Piémont*, est une curieuse autobiographie :
« Grand est le plaisir et grande est l'allégresse que toute
« cette principauté de Catalogne a reçus en général et en
« particulier, pour avoir eu la visite de Votre Altesse.
« Nous en sommes redevables, comme Vassaux fidèles et
« loyaux, à la S. C. R. Majesté du Roi notre maître, et à
« l'insigne valeur comme aux qualités très excellentes qui
« concourent en Votre Altesse, autant par son illustre
« lignage que par sa personne. Cependant ils nous avan-
« tagent ceux qui vivent dans la plaine et sur le chemin
« royal, car nous sommes encastrés (encastillados) dans
« les montagnes d'où il nous est impossible — à notre
« grand dépit — de montrer effectivement (por la obra) la
« grande affection et dévotion que nous avons tous pour
« Votre Altesse ; c'est ainsi que moi, l'un d'entre eux, qui
« suis Maître de Chapelle de la Sainte Église de la Seo
« d'Urgel par ordre de son Chapitre, et ayant employé (con-
« sumido) ma vie entière à cette profession de la Musique,
« comme quelques curieux et amateurs de cette Faculté
« (deseosos de esta facultad) m'importunèrent pour que je
« mette au jour quelque chose parmi tout ce que j'avais
« fait pour elle, je résolus de servir Votre Altesse avec
« cette partie plus paisible et agréable que l'on appelle des
« madrigaux, parce que je sus combien Votre Altesse était
« portée vers ce genre d'exercices et avec quelle grande
« bénignité Elle avait accueilli en notre pays toute per-
« sonne qui lui avait offert quelque chose dans ce genre.
« Bien sais-je que le don est minime et indigne d'une si
« haute Altesse, et que mon audace est grande. Mais, con-
« sidérant l'intention dans laquelle je l'offre, et, d'autre
« part, la bienveillance de Votre Altesse, je sais avec cer-
« titude qu'Elle me pardonnera. Je sais bien aussi que
« beaucoup diront : « D'où cette musique lui est-elle venue,
« au Montagnard (?) » Et en effet ; dans la montagne il
« n'y a pas tant de politesse (cortesania) ; mais s'il est vrai
« que tous les Arts sont descendus du Ciel parce qu'ils

« étaient les présents de Dieu, s'il est vrai également que la
« Musique a été par un privilège spécial, semble-t-il,
« abritée dans le propre sein des cieux, suivant l'opinion
« des Pythagoriciens suivis en ceci par M. Tullio, si tout
« cela est vrai, ne le sera-t-il pas que l'origine de la Musique
« doive nous toucher de plus près, nous qui sommes retirés
« sur les hauteurs des monts ?... »

Dans la suite de cette amusante dédicace, Brudieu chante l'excellence de la Musique et invoque Platon, Isocrate et Sidoine. Ce prêtre platonicien, madrigalier et concettiste, ne peut donc prendre rang dans la légion des musiciens mystiques. Par contre, l'auteur de la *Missa pro defunctis*, à 8 voix en deux chœurs, Joan Pau Pujol (1), plus connu par des *cançonetas*, des *tonadas* et des *villancicos* (2), nous ramène à l'église.

La *Missa pro defunctis* est en effet une œuvre profondément émouvante et de foi sincère.

L'*Introït* expose le thème du *Requiem* (chanté par les seules voix d'hommes)



d'une si poignante tristesse, mais aussi d'une si noble résignation. Dans une première partie, ce thème passe au contralto, puis au ténor par la quarte (*sol*), à la basse et au tiple, sur les mots : *Dona eis Domine*. La partie du tiple apparaît en valeurs augmentées. Par imitation entre les

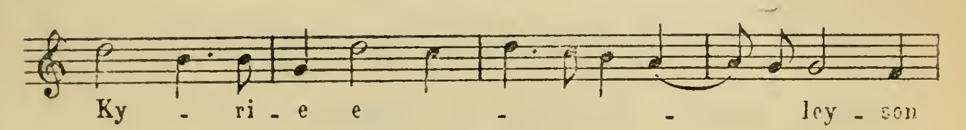
(1) Sur Pujol : Cf. Pedrell. *op. cit.* Any II, Num. 21 et 22. — Pujol (Cf. Lozano, Memor. Hist. Crít. del desarrollo que en Zaragoza ha tenido el Arte musical) fut nommé maître à Saragosse le 23 janvier 1595 avant d'être ordonné prêtre. Le 2 décembre, on défend de jouer ses canzonetas et villancicos, sous le prétexte qu'ils sont vulgaires. Pujol est ordonné prêtre en août 1600. Il passa plus tard à la Cathédrale de Barcelone où il forma de bons disciples, entre autres Diego Pontac. — L'*Archivo* du Pilar de Saragosse possède de Pujol des motets, psaumes, et la Missa pro defunctis. Cf. aussi *Index da Livraria de Musica de Dom Joao IV da Portugal.*

(2) Cf. Pedrell, *op. cit.* Any. II. Núm. 22.

trois voix inférieures, sous ces valeurs augmentées du tiple, un mouvement se dessine aux mots *luceat eis,* qui se termine par un accord final dans le septième mode « angélique », peut-être avec un *fa* naturel à la cadence. Le même procédé est employé dans la deuxième partie de l'*Introït* pour le développement du thème *Et tibi reddetur votum* confié aux voix d'enfants (noys) :



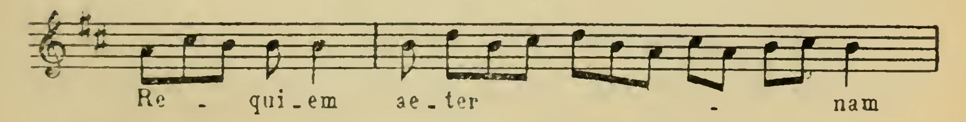
Le *Kyrie* de la messe fait entendre au ténor un thème original repris à la basse (*sol*), au tiple (*ré*), et terminé par une cadence ornée d'une septième de dominante par retard :



Le *Christe* chante au tiple, par augmentation, le thème du *Requiem*. Une grande richesse harmonique (des septièmes), et des syncopes mouvementées sur le mot *Christe* donnent au morceau une noble éloquence ; le *Kyrie* est ainsi augmenté et syncopé au ténor :

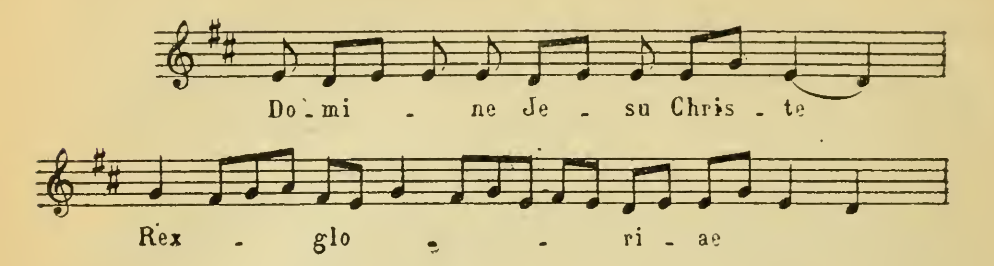


Le *Graduel* ne fait pour ainsi dire qu'exposer une variation du thème *Requiem :*



L'*Offertoire* nous présente un jeu savant de développement thématique. Chaque phrase du texte liturgique est,

par un clair symbole, liée à l'un des fragments du motif générateur que les voix mâles exposent ainsi :



Voici donc le tableau de ces allusions thématiques :

a) Libera animas omnium fidelium (T. B. A. S.) = thème Rex gloriæ;

b) de pænis inferni (S. A.) = Domine; et de profundo lacu libera eas (T. B.) = Rex gloriæ ;

c) ne absorbeat eas tartarus = Jesu Christe (imitations) ;

d) sed signifer = Rex gloriæ (imitations) ;

e) representet eas = idem ;

f) in lucem santam = Domine (imitations) ;

g) quam olim Habrahæ promisisti = Rex gloriæ;

h) et semini ejus = Rex gloriæ (cadence parfaite).

La deuxième partie de l'Offertoire repose sur la phrase suivante confiée aux « noys » :



Le *Sanctus*, très court, est un simple cri des « homes » :

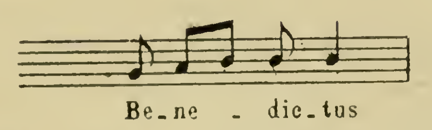


sur les deux dernières notes duquel la basse pose un *ré*, le tiple un *la*, l'altus un retard du *sol*, et le ténor un *ré* :

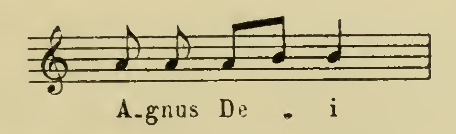


Des retards abondants expriment bien l'allégresse du juste qui se complaît aux louanges du Seigneur, et le numéro se termine par la quinte = *si* (S), *fa* ♮ (A), *si* (T), *si* (B).

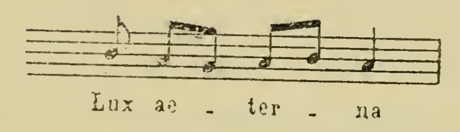
Le *Benedictus*, aussi court, sans développement, terminé en un véritable ton de *la* majeur s'énonce ainsi aux « noys » :



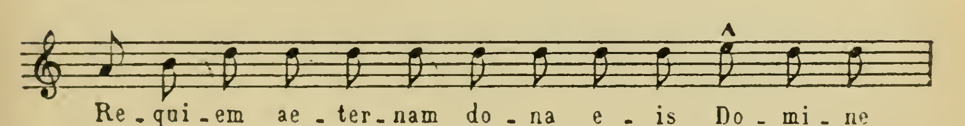
Quant à l'*Agnus Dei*, on peut distinguer naturellement trois périodes — aussi brèves les unes que les autres — sur le thème confié aux « homes » :



La *Communion* donne le même mouvement à toutes les parties qui reprennent le thème de *Lux æterna :*



jusqu'à l'exposition — sans grand intérêt — par les « noys » du motif secondaire de *Requiem :*



Enfin le *Libera me Domine* forme un court Finale à quatre parties :

a) « Homes » = Long motif : In die illa tremenda;
b) « Noys » = Tremens factus sum ego ;
c) « Noys » = Dum veneris ;
d) « Omnes = Christe eleison.

En résumé, la messe *Pro Defunctis* de Joan Pau Pujol, peut-être trop classique, insuffisamment développée, un

peu sèche, marque du moins au sein de la profane école catalane un effort pour se rapprocher de la tradition de la vieille Espagne. La « montagne » dont parle Brudieu, ne dédaigne pas d'employer la même langue que la « plaine » andalouse, et si, ce faisant, elle nous apparaît un peu fruste et gauche, si ses chants n'ont pas les résonnances, la plénitude et la richesse de ceux des « vegas » sévillane ou levantine, nous ne laisserons pas cependant de nous émouvoir aux simples accents du vieux maître qui prit sans doute de son long séjour au Pilar le goût des anciennes et ferventes liturgies.

Nous ne nous arrêterons, après Pujol, ni à l'auteur de cette « ensalada » à 4 voix : *la Trulla* et qui a nom Carçeres ; ni au compositeur admiré de villancicos, le maître Chacon (1) ; ni enfin au chanteur de la chapelle Sixtine dont le nom figure sur la liste (2) du temps de Paul III, au mois de janvier 1535 : Antonius Calasans, lequel assista aussi au Concile de Trente. Et le célèbre Joan Carles Amat (3), le pur scholastique dont le *Traité de guitare espagnole* (4), orné d'une table ou « rose des vents » musicale, d'une main symbolique, d'une machine transpositrice avec exemple à trois voix, révèle une grande culture traditionnelle, n'est pas un musicien pratique.

Par contre, Nicasi Zorita, Colomé, Joan Martí, Joseph Reig, Andreu de Montserrat, Joan Cabanilles ou Cabanillas, Jaume Martí y Marvá, Joan Barter et Francesc Valls viennent clore dignement la liste des compositeurs de l'École Catalane. On chercherait en vain chez eux cepen-

(1) Cf. Pedrell. *op. cit.* Any III, n° 31 et *Dicc. cit.*

(2) Cf. Pedrell. *op. cit.* Any II, n° 20.

(3) Cf. Pedrell. *op. cit.* Any II, n° 23.

(4) Guitarra | Española y Vandola | en dos maneras de Guitarra Cas | tellana y Cathalana de cinco ordenes, | la qual enseña de templar y tañer rasgado ; todos los puntus naturales | , yb mollados con estilo maravilloso. | Y para poner en ella qualquier tono, se pone una tabla, con la qual, podrá qualquier sin dificultad cifrar el | tono, y despues tañer, y cantarle por do | ze modos... Girona : Per Joseph Bro, Impressor, Any 1701, Ed. de M. Pedrell. — La première parut à Barcelone en 1586, et les autres à Lleyda (1626), Barcelona (1671), Valencia (1758, etc...).

dant cette fidélité aveugle aux règles austères de la liturgie ; déjà l' « humanisme » italien avec son goût pour la forme, la monodie, le récitatif, le style représentatif, l'art pour l'art en un mot, a gagné peu à peu le domaine de la pure musique religieuse. Nous touchons avec Valls à la fin du XVIIe siècle, et désormais les principes sont posés d'une musique émancipée, affranchie du texte ecclésiastique dont elle fut jusqu'alors la plus humble des servantes. L'harmonie prend le pas sur la polyphonie gothique ou contrapontique, détruisant les tons anciens, les appauvrissant en deux modes majeur et mineur, et donnant naissance à la cantate, à l'oratorio, à l'opéra, aux genres et aux styles artistiques (1). C'est par la Catalogne que la Renaissance italienne va pénétrer dans la péninsule ibérique où elle ne pourra que difficilement s'acclimater. La musique des oratorios entre à son heure dans la vieille cité barcelonaise, mais la mode en sera déjà passée lorsque les brises vénitiennes se mêleront enfin à l'âpre vent de Castille. Aussi bien Madrid ne connaîtra-t-il pas ce qui fleurit aisément sur les rives méditerranéennes : à l'ardent mysticisme que nous verrons croître par les « vegas » de Tolède ou d'Avila, succédera brusquement la bassesse complaisante de la bouffonnerie lyrique des Napolitains. L'*opera buffa* exilera pour toujours de ce pays d'Espagne jalousement gardé, par les tenants des actes du Concile

(1) Il ne faut pas, au demeurant, exagérer cette tendance des musiciens catalans à la musique moderne et libre. Les maîtres que nous avons nommés, mélangent naïvement les parfums légers de l'Hymette à l'encens un peu lourd des autels gothiques. Telle ensalada de Flecha, par exemple, est à cet égard très caractéristique. Ne trouve-t-on pas au milieu de cette opérette-bouffe de la *Justa* un tendre motet à *Virgo Maria Cælorum via* ainsi qu'un *Laudate Dominum* d'un enthousiasme de néophyte? et à la fin de la *Guerra*, pièce descriptive au même titre que la *Bataille de Marignan* de Jannequin, un hymne triomphal d'actions de grâces à Santiago? Rien de plus espagnol que ce mélange des genres. Nous avons déjà parlé du public auquel ils s'adressaient, et composé de fanatiques qui étaient aussi des « rabelaisiens ». De même, les *Autos* ou les drames sacrés n'oublient jamais le *gracioso*, et dans un autre ordre la mystique sainte Thérèse fut la plus avisée des « maîtresses de maison ».

Les mss. des œuvres catalanes nous ont été communiqués par notre ami, le musicologue Sr. D. Francesch Pujol, directeur de l'*Orféo Catalá* à qui nous adressons ici nos affectueux remerciements.

de Trente, du joug hétérodoxe d'une aimable et somptueuse Renaissance, la musique douloureuse et « bémolisée » des vieilles cathédrales aux ogives flamboyantes, ou des théâtres populaires qui furent les soutiens fidèles des *autos sacramentales*. La « Zarzuela » elle-même, cette comédie lyrique de noble origine, où se conservait depuis Lope de Vega, le merveilleux « expressivisme » des mélodies enlacées, se laissera corrompre par la facile aménité d'une mélodie dominante ou d'un vain enchaînement sonore. L'évolution, toujours retardée, de l'art musical est aujourd'hui un fait accompli. La musique veut être seule, en son action, comme la peinture, la sculpture, l'architecture. Elle s'abaisse ainsi tout en croyant s'élever : d'immatérielle et de spirituelle, la musique devient plastique et sensuelle. Elle bannit de son sein tout intellectualisme et toute émotion. Elle confond la « forme » avec la logique discursive, la sensation avec le sentiment.

L'École Catalane nous conduit donc à ce point extrême où la tradition scholastique unie à la sentimentalité mystique vient heurter la jeune barrière dressée par un néo-paganisme. La « montague » dont parle Brudieu fut moins inexpugnable dans ce combat décisif que la « plaine » de Castille et d'Andalousie. Elle y gagna, dans l'avenir, d'abriter la race la plus avancée et la plus civilisée d'une Espagne tristement décadente ; d'être le refuge d'un peuple tout acquis aux idées modernes, et se détachant, égoïste, d'une règle qui lui fut maternelle, mais qu'il ne comprend plus.

Les musiciens que nous avons cités après Joan Pau Pujol, s'éloignent tous et de plus en plus de la tradition, et nous devons abandonner l'École Catalane dont l'étude ne pourrait nous donner aucun argument en faveur d'une thèse que notre retour dans la véritable Espagne, soit dans la Vieille, soit dans la Nouvelle Castille, nous permettra de soutenir (1).

(1) Sur la musique à Gérone, cf. Julián de Chia : *La Música en Gerona*, apuntes históricos sobre la que estuvo en uso en esta ciudad y

Mais avant de nous replonger dans le milieu gothique et mystique du moyen âge continué, par une vue détaillée de cette École Espagnole du xvie siècle qui aboutit à un Victoria, il convient de signaler au moins le monastère catalan de Montserrat (1) fondé, dit-on, en 880, par le comte de Barcelone Vilfredo II. Là, en effet, existe la célèbre *Escolanie* ou Collège de musique, depuis une date incertaine, mais à coup sûr bien antérieure à 1456. La création de ce Conservatoire eut pour objet la préparation à l'état de moine bénédictin : « Les escolanes, dit le P. Yépez (2), ont deux ministères principaux à exercer : l'un consiste à servir la messe à tour de rôle, et l'autre à faire office d'anges, en chantant à Notre Dame les Salve, litanies, proses et messes dites matutinales... Ils ont des maîtres qui leur enseignent l'écriture, la lecture et le calcul, la grammaire, le plain-chant et le chant figuré... on prend bien soin qu'ils soient vertueux et dévots ; ils se confessent souvent, et les plus âgés communient avec fréquence... Et quand les abbés voient quelque escolán de bon naturel et de bons penchants, vertueux et modeste, et qui donne de bonnes espérances, ils le reçoivent dans le couvent, lui donnent l'habit de Saint-Benoît, et, après qu'il a satisfait aux exercices monastiques, on l'admet à professer. »

su comarca desde el año 1380, hasta mediados del siglo XVIII — Gerona, Torres 1886.

(1) *Sur Montserrat et son Escolanie*, Cf. Pedrell, *op. cit.* Any. IV, n° 42 de la Rev. Mus. cat. — Revista Montserratina, *passim.* — Mss. B. N. M. et B. N. P. — Miguel de Solsona : Aparato para la historia de N. Sª. de Montserrat con varios doc. M. S. — Sancho Puelles : Historia de Mons. ms. en fol. — Fr. Gerón. Argaiz : La perla de Cataluña — Historia de N. Sª. de Mons. Madrid. García de la Iglesia, 1677 in-fol. — Fr. Anselmo de Forcada : Historia del Monast. de M. y milagros de N. Sª. ms. — Fr. Lesmes Reventós : Hist. de N. Sª de M. ; et Tratado de los priores antiguos y de todos los abades de M. ms. — Bern. Plá : Compendio historial ó relación breve y verídica del portentoso santuario y cámara angelical de Nª Sª de M. Barcelona in-8° sans année. P. Serra y Postius : Epít. hist. del portentoso Sant. y Real Mon. de NªSª de M. Barcelona, Joseph Giralt, 1742, in-4°. — Balaguer : Mons. su hist. sus tradic. sus alreded. 1850. — Saldoni : Reseña histórica de la Escolanía de Monterrat Madrid 1856.

(2) Cit. par Saldoni (*op. cit.*).

Le document le plus ancien que nous possédions sur l'Escolanie est sans aucun doute la Règle (1) établie par le grand abbé de Montserrat García de Cisneros († 1510). On la retrouve dans une série de manuscrits de la Bibliothèque nationale de Paris (2); et elle se complète du *Mémorial ou traité en faveur des enfants Escolanes et du Séminaire de Notre Dame de Montserrat* (3) publié chez J. Boude à Toulouse en 1650. Elle nous apprend que les chapelains de l'Escolanie étaient à l'origine sous la dépendance des moines du monastère (maestros *donados* et maestros *monjes*) (4) contre lesquels ils se révoltèrent en l'an 1307. Les chapelains « donados » furent chassés, mais revinrent un siècle plus tard, en 1418 (5), pour y demeurer longtemps. En 1572, le pape Grégoire XIII octroya une bulle de privilèges, et l'autorité des « donados » s'accrut (6) malgré quelques éclipses de peu d'importance (7), jusqu'à la fin du XVIe siècle, où ils cédèrent la place aux « maestros monjes ». Voici la liste des maîtres de Montserrat de la fin du siècle d'or à la seconde moitié du XVIIe siècle :

Fr. Benito de Aragón = 1468-1546 (8).
Fr. Jaime Forner = -1608.

(1) Ms. Q. III. 3 de l'Escurial, étudié par D. Heribert Plenkers dans *la Revue Bénédictine*. vol. XVII, n° 4. Octobre 1900. (Abbaye de Maredsous.)

(2) Esp. 323. Acq. nouv. Esp. n° 323. vol. de 186 fol. — Cf. Const. (fol. 129-134-138-143); Cerem. (150-160), visita apostól (165-176), Regla (177-186).

(3) *Memorial o tratado en favor de los Niños Escolanes y Seminario de N. S. de Montserrate*, por... Monge de la Sagrada Religión del Gran Patriarca y Padre San Benito, Predicador é hijo profeso de la Casa y Cámara angelical del Santuario de Nª Sª de Montserrate y Abad de dicha Casa Impreso en Tolosa, por Juan Boude, 1650 in-4°. 79 p. — Reimp. *Imprenta de Pablo Roca*.., calle de San Miguel nº 40 (sans date).

(4) Cf. R. Escofet : *La Esc. de Monts.* (Rev. Monts. Mayo 1911, p. 215.)

(5) *Ibid.* « apleguats lot capellans del dit monastir en nombre dotze. E los donats en servey del dit monastir en nombre dotze. »

(6) *Ibid.* « en tiempos de estas leyes Monste mantenía 100 Criados, 119 Machos, 60 Monjes, 17 Hermitaños, 35 Donados, 3 Capellanes y 18 Niños. »

(7) A 26 de Enero de 1599 (Cf. *Ibid.*) se dió facultad para que « el Maestro de Escolanes salga dos vezes al día á visitar los Escolanes qᵉ estaban fuera de Clausura ».

(8) Date de prise d'habit, et date de mort.

Fr. Bernardo Barecha = 1596-?
Fr. Joan Márquez = 1596-1658.
Fr. Jaume Martí y Marvá = -1678 (1).
Fr. Pere Roca = 1627-1651.
Fr. Joan Romaña = 1632-1687.
Fr. Gregorio Codina = 1635-1679.
Fr. Joan Cererols = 1636-1680.
Fr. Mateo Baldovins = 1636-1684.
Fr. Joseph Bosso = -1638?
Fr. Joan Simó = -1643?.
Francisco Rosell = 1646-1676, etc...

auxquels nous adjoindrons quelques disciples de Jaume Marvá, tels que Fr. Pere Jorba, et Fr. Diego Roca y Sagriá (2), et quelques principaux Religieux, compositeurs, organistes ou chanteurs, comme le Mestre Fr. Geroni Rote « habile en tout genre de Musique », le Mestre Fr. Joan Graner « grand organiste et Cantor » et Fr. Antoni Romano « l'une des plus belles voix de son époque (3) ».

Le nombre des « escolanes » placés sous les ordres de ces maîtres remarquables fut presque toujours d'après Saldoni, de vingt à vingt-quatre. Les enfants étaient admis dans le collège dès l'âge de huit ou dix ans, et y demeuraient jusqu'à dix-sept ou dix-huit ans. Alors, ils se dispersaient: soit comme organistes, chanteurs ou instrumentistes, dans les temples où les envoyait le bon plaisir de l'Abad ou supérieur du Monastère.

D'après le manuscrit de la Bibl. Nat. de Paris (4), l'*aprobatio constitutionum per Dominum Papam Alexander Papa Sextus* (5) fixe « suivant l'antique coutume, le chiffre de douze ermites, pas plus, entre moines ayant professé,

(1) Cf. Pedrell, *ibid.*; Any IV. nº 42 : Jaume Martí y Marvá.

(2) Cf. *Memorial o tratado en favor de los Niños Escolanes y Seminario de Nª Sª de Montserrate...* cit. pl. 29.

(3) *Ibid.* : Punto III. (se ponen algunos Religiosos principales que han servido á esta Santa Casa.)

(4) Esp. 323, *acq. nouv. Esp.* nº 323. 186 fol.

(5) « Datis Romae apud sanctum Patrum, sub annulo piscatoris. die 6 januarii. 1499, pontificatus ñxi-anno 1º » fol. 134.

et novices (1). » La Constitution de l'an 1619 (2), le protocole reconnu (3), et la visite apostolique de l'Evêque de Vique (Vich) : Don Joan Baptista de Cardona, au monastère (4), occupent les folios 129 à 170. Alors, commence l'exposé de la Règle des Novices, si sévère et vigilante (5) et — ce qui nous intéresse davantage — de l'éducation des Infantes Escolanes (6).

Ceux-ci doivent apprendre à lire, à écrire, à chanter, à connaître la grammaire, et à « être des hommes de bon exemple ». Leur nombre, ici, dépasse celui qu'arrêta la Constitution d'Alexandre VI : il est porté à seize. — L'Abbé de Montserrat ne les pourra recevoir qu'après avoir établi qu'ils sont nés de parents connus, qu'ils ont bonne santé, bon aspect, bonne stature, bonne voix et n'ont pas atteint la dixième année. Sur les seize escolanes, huit au moins doivent toujours être prêts à chanter pour que la chapelle ne puisse souffrir de ce recrutement difficile. Dès qu'un escolan atteint l'âge de quinze ans, on le doit renvoyer « parce que l'expérience enseigne qu'à partir de cet âge ils ne progressent plus, mais sont, au contraire, la cause d'un relâchement des escolanes moins âgés, et aussi parce qu'ils éprouvent la mue vocale et parce qu'il est temps qu'ils s'occupent d'assurer leur existence future (7) ».

L'office principal des escolanes doit-être de « chanter chaque jour avant l'aube la messe de matines qu'ils doivent savoir par cœur. Ils doivent aussi aider les moines et chapelains à servir la messe ; chanter après complies, le *Salve* et les litanies de Notre-Dame, etc... et porter pendant ces actes divers leurs rochets de lin (lienzo) ; servir et lire au réfectoire des « donados » en alternant par semaine sur

(1) *Ibid.* cap. 20. Del numexo de los hexmitanyos : « doce hexmitanios y no más entxe pxofesos y nouicios. »

(2) Fol. 138-143.

(3) « Costumbres y cerimonias etc... » Fol. 150-160.

(4) Fol. 165-176.

(5) Fol. 170 V°.

(6) Fol. 172 V° 173 y sig.

(7) Fol. 173 V°.

l'ordre du maître qui est chargé de leur indiquer à la fois leur tour, les livres à lire, et le ton musical sur lequel ils doivent chanter. Les livres qu'ils peuvent lire sont les *Vies des Saints* composées par Alonso de Villegas et publiées nouvellement à Barcelone, les Dialogues de saint Grégoire en romance, saint Jean Climaco (*sic*) également en romance, et les œuvres de « fray luijs de Granada. »

La Règle est répétée dans le manuscrit de Paris (1); mais un second chapitre traite plus spécialement du maître des escolanes (2) ; lequel doit être « une personne grave et de sainte conversation, à qui l'on puisse en toute sécurité confier ladite charge. En général, ce doit être l'organiste, à la condition qu'il sache bien chanter et qu'il possède une bonne voix. Il s'occupera des escolanes comme de ses propres fils et leur apprendra à lire, écrire, chanter, servir la messe et y assister avec beaucoup de respect et de discipline. Il veillera à leurs bonnes mœurs, les pourvoira des choses nécessaires, se lèvera avec eux pour matines, et les tiendra à l'église en discipline et mortification, les pieds couverts de leurs saies (sajas), les regards modestes et s'inclinant chaque fois que l'on dira Jésus, ou Marie, ou *Gloria Patri.* Il les accompagnera partout, surtout lorsque l'on chantera à polyphonie (canto de organo). Il s'emploiera à les faire monter au chœur en bon ordre, les mains sous le rochet, et leur faire garder cette attitude en cas de procession ou de toute cérémonie publique. »

Le troisième chapitre de la Règle du manuscrit de Paris, prescrit aux escolanes comme lectures au réfectoire : le *Flos Sanctorum*, ou les *Vies des Pères,* ou *Fray Luys de Granada,* ou *Blosio Cartuxano*, ou enfin d'autres livres moraux en « langue vulgaire ». Le sixième chapitre insiste sur l'obligation pour les escolanes d'assister aux leçons

(1) Fol. 177-186 : Regla y modo de uiuir de los escolanes de monserrate.

(2) Cap. 2° : Del maestro de los escolanes qual ha de ser y de las cosas que les ha de ensenyar.

matinales du maître. — Enfin, le dixième chapitre— parmi les dix-huit qui composent la Règle tirée à trois copies (1) — précise le temps où les *escolanes* doivent être à l'église ainsi que ce qu'il leur faut chanter (2) : « A la messe du matin, toujours l'Office est de Notre-Dame, suivant le Missel Romain et le livre de chant. Les samedis, dimanches et jours de fête, on doit chanter la messe à chant d'orgue ; les autres jours en plain-chant, et les deux meilleures voix doivent entonner. Mais quand il y a procession ou quelque autre légitime motif, la messe doit être à chant d'orgue. A la messe quotidienne, il doit y avoir *Credo;* les lundi, mardi et jeudi, les hymnes sont : *Gaude Virgo generosa* en plain-chant très lent ; le mercredi « en lomo juijs, etc. » à chant d'orgue ; le vendredi : *recordare mater Christi* à chant d'orgue ; les samedi et dimanche : *Gaude Virgo* également à chant d'orgue. Ce sont là les premiers hymnes à dire. Ensuite, ceux que l'on doit chanter surtout sont : *Gaude Virgo* en plain-chant un peu piqué ; et chaque fois que les hymnes sont à chant d'orgue, la dernière réponse de l'*amen* doit être dans le même style. Et afin que la chapelle soit toujours bien pourvue, nous ordonnons que du nombre précité des « escolanes », huit sachent bien chanter, aient de bonnes voix, et assistent chaque fois qu'il faut chanter dans la chapelle de Notre-Dame ; et qu'ils ne s'occupent d'autre chose que de chanter ; et qu'ils enseignent eux-mêmes à ceux qui savent peu ; et si par hasard le sacristain les veut employer à quelque chose, que ce ne soit pas de façon qu'ils manquent à l'église. — Et que l'on veille bien à tout cela, car ce faisant, le prestige de la chapelle sera conservé. Enfin, si quelque enfant de bonne voix ou de grande adresse se présente alors que les escolanes sont au complet : l'on devra renvoyer le plus inutile d'entre-eux et recevoir le nouveau venu à sa place. »

On comprendra facilement qu'avec un tel programme

(1) Cf. fol. 186 v°.
(2) Fol. 183.

d'études, les jeunes escolanes, que la vocation de « mestre » tentait, aient pu rivaliser en leur temps avec les plus habiles musiciens. Aussi nombre d'entre eux occupèrent des maîtrises importantes. Qu'il nous suffise de citer Fr. José Méndez, prieur de S. Martín de Madrid (1), compositeur fécond et expressif, ou Fr. Gaspar Ruiz « le meilleur clavicordiste de Castille (2) ». — Charles-Quint qui fut, comme nous le savons, un prince toujours disposé à favoriser la Musique et les Musiciens donna, pour encourager les bénédictins, le titre de *Sacristan mayor de la Casa real* à l'abbé de Montserrat, par un bref du 15 janvier 1520.

Cette culture à la fois théorique et pratique, cette éducation scholastique et cet enseignement profondément religieux dont jouirent les escolanes de Montserrat, qui devenaient par la suite les *Maestros monjes* et les *Maestros donados* chargés de perpétuer la tradition du monastère parmi les générations plus jeunes, apparaissent au sein de la Catalogne déjà renaissante comme un curieux archaïsme. Sur le rocher de Montserrat où s'abrite encore la merveilleuse légende du Saint-Graal, nous sommes plus près du ciel que sur l'imaginaire montagne de Brudieu. Et nous ne voyons, au XVIe siècle, que les Hiéronymites qui nous donnent ce bel exemple d'organisation, de solidarité, de fidélité à une tradition d'art vivifiée par la ferveur religieuse.

L'Escolanie n'est pas morte. Jusqu'à nos jours, elle est demeurée florissante et a rendu les plus grands services à l'Église d'Espagne (3). Les pèlerinages des Barcelonais au Montserrat pendant la Semaine Sainte, sont pour ainsi dire classiques, et les « maestros monjes » d'aujourd'hui, qui n'ont plus à leurs côtés ces « maestros donados » de jadis, ont conservé la traditionnelle chapelle à quatre voix,

(1) Il vivait vers 1560. Cf. Argaiz. *op. cit.*, p. 448.

(2) Cf. *ibid.* Il vivait vers 1615.

(3) Cf. Escoffet : n° cit. de la *Revista Montserratina*, Liste des maîtres de l'Escolanie jusqu'à nos jours.

ainsi que le répertoire polyphonique du grand siècle. Aussi bien, s'il ne nous est pas permis de déclarer avec le ton péremptoire de Saldoni que « l'existence en Espagne avant 1456 n'étant pas prouvée d'un établissement destiné à l'enseignement de la musique et organisé de semblable façon, il faudrait livrer à la Catalogne l'étendard qui doit précéder le cortège philarmonique de la nation espagnole », du moins reconnaîtrons-nous que le monastère de Montserrat fut comme une altière forteresse qui préserva la vieille terre castillane, malgré la brèche ouverte par la Catalogne révolutionnaire, de l'invasion trop prompte et néfaste des Italiens de la Renaissance.

CHAPITRE VIII

L'ÉCOLE CASTILLANE

L'Ecole Castillane. — Tolède. — Le Faux-Bourdon. — Le Rite Mozarabe. — La Musique en Aragon. — Cabezón et l'Ecole Espagnole d'Orgue au XVIe siècle.

L'École Castillane réunit sans doute les maîtres qui ont le mieux su exprimer par la musique ce désir mystique de « l'union intime avec le divin ». En eux, point d'austérité un peu hautaine, comme dans l'œuvre d'un Morales, ni de douceur un peu molle, comme dans les « motets » de Guerrero ; point d'éclats saisissants, mais brusques, comme on en trouve chez Ginés Pérez ; nulle recherche d'effets par cette surcharge sonore qui nous éblouit dans tel *Magnificat* de Cómes. Mais, en revanche, on est frappé de la foi profonde, de la sérénité ineffable de l'âme castillane ; on admire en elle ce parfait équilibre moral qui n'exclut ni l'imagination brillante, ni l'ardeur passionnée, ni la force persuasive. Et l'on est ému par cette tristesse poignante, quoique résignée — mystère douloureux de ces tons « bémolisés » qui surprirent souvent les contemporains étrangers — dont est empreinte l'extase musicale des maîtres de Castille.

Le foyer de la musique castillane, au XVIe siècle, est la Ville Impériale de Tolède. Les trois espèces de musique, à savoir : le plain-chant, le chant « eugénien », et le « chant d'orgue » ou « figuré » ont pu se développer dans la noble cité, hors de tout joug, de toute influence. Et c'est ainsi que ces trois genres distincts, mais étroitement unis, ont pu produire à la faveur du grand mouvement d'exaltation sentimentale appelée mysticisme, d'une part : le faux-

bourdon issu directement des anciennes proses ecclésiastiques ; d'autre part : le rite de la chapelle mozarabe qui vit aujourd'hui encore à Tolède ; enfin : les merveilleuses polyphonies des vieux maîtres dont le plus admirable est Tomás Luis de Victoria.

Nous avons retrouvé dans les *Mémoires et Dissertations* du Cardinal D. Felipe Antonio Fernández Vallejo (1) de curieuses études sur la musique tolédane. L'auteur accepte toutes les légendes, mais son exposition est lumineuse, et il est regrettable que nul jusqu'ici n'ait songé à exploiter les renseignements nombreux et précis contenus dans ce manuscrit du XVIIIe siècle. Dans la Ve Dissertation (2) intitulée : *Sur la Musique*, Vallejo nous présente une claire synthèse des évolutions respectives des trois genres musicaux précités. Nous la prendrons comme base de notre travail.

La splendeur du culte tolédan, selon Vallejo, ne commence qu'avec l'archevêque Bernard qui, comme on le sait, fut réintégré par le Pape Urbain II. La cathédrale fut transportée de Sta Maria del Alficen à l'ancienne Mosquée Majeure, et le clergé prit une importance inespérée. Alors la direction des études de plain-chant fut confiée à un *Vicaire de Chœur*. Il n'y eut à l'origine d'autres Psalmistes que les chanoines, ni d'autres Maîtres de Mélodie que ce Vicaire de Chœur.

Bernard, tout acquis aux règles de France, introduit au XIe siècle le chant grégorien. Ce chant primitif qui ne ressemble en rien aux mélodies bâtardes que l'on peut entendre aujourd'hui, se corrompit assez tôt malgré son triomphe sur le chant gothique que nous verrons plus loin. La mélodie grégorienne varie avec les ménestrels du XIIIe siècle, avec les proses et les hymnes du XIVe siècle,

(1) Memorias y disertaciones que | podrán servir al q̄ escriba la historia de la iglesia de Toledo, desde el año MLXXXV en que conquistó dicha ciudad el rei don Alonso VI de Castilla — ms. 28 juin 1785 — *Acad. de la Hist. Madrid*, fonds du Marquis de San Román : 1 2 — 1 + — Cf. Rezabal : Bibl. de escritores de los Colegios mayores.

(2) Disert. V. *Sobre la musica*, p. 477, sq.

avec les séquences du xv[e] siècle qui fut le siècle révolutionnaire entre tous. Vallejo cite un livre intitulé *Espejo de la Canturia*, du « racionero » Luis Garcia de Guadalupe, livre déjà perdu au xviii[e] siècle, et qui servait de guide aux chanteurs du xv[e] siècle commençant. Les accidents du plain-chant y apparaissaient complètement modifiés. Par ainsi l'on s'explique l'intervention au xvi[e] siècle de Gomez de Herrera (1) en faveur d'une restauration. Cependant Vallejo semble ici partisan d'un modernisme prudent et n'admet aucun de ces archaïsmes musicaux qui lui paraissent aussi ridicules que les mots Fembra, Home et Moyer écrits pour Hembra, Hombre, Muger par des puristes de son temps.

Un dérivé direct du plain-chant est l'art du faux-bourdon (2) qui, au xvi[e] siècle, eut en Espagne son apogée inattendue : car les procédés techniques espagnols ont une originalité traditionnelle. En effet, les Règles et les Constitutions des Chapelles royales espagnoles (3) donnent, bien que sans insister sur ce sujet si important, quelque idée sur le faux-bourdon connu au xvi[e] siècle dans la péninsule. Un paragraphe d'une Constitution de la chapelle des Rois Catholiques (4) nous décrit assez obscurément l'alternance des faux-bourdons et des chœurs dans la liturgie espagnole : « Duo cantores psalmo incipiunto qua-« tor aut sex prout eorum numerus copiosus erit, tenores « aut his assimulandi gravitoni, sitentibus pueris, psalmo « tonum et versiculos studiose observantes canunto. « Reliqui fabordon canunto, quando fabordon non canitur

(1) Ms. cité. *Defensa del C[to] Ecc[to]*. Cap. 4 Cax. 29, n° 32.

(2) Cf. Pedrell. *op. cit.* vol. VI (El Fabordón).

(3) Outre les Constitutions citées au chapitre III. Cf. les Constituciones de la Capilla Real de S. M. Don Juan el II de gloriosa memoria, echas por el capellan mayor y su cavildo, año de 1436, et les Constituciones de la Capilla Real de los Reyes católicos (Arch. del Palacio Real de Madrid). ainsi que les Leges et constitutiones capellæ catholicæ Maiestatis, a maioribus institutæ a Car. quinto studiose custodite, hodierno die, mandato Regis Catholici, singulis sanctissime servandæ, 1544 (Arch. de Simancas).

(4) Leges et Const. cit. parag. V.

« omnes simul canunto. » — M. Pedrell rappelle à ce propos que le « Bref Mémoire de la Musique religieuse en Espagne (1) » d'Eslava signale encore à Séville, pour les complies des dimanches de carême, « une sorte de *diaphonie* et de *faux-bourdon* exécuté par le chœur de plain-chant accompagné des enfants de chœur. L'intonation des psaumes est en *huitième ton* et s'harmonise jusqu'à la *médiation* en accords formant des quintes suivies : le *sæculorum* (se chante) en manière de *faux-bourdon.* » Et l'auteur d'*Hispaniæ Schola Musica sacra* cite encore l'information donnée par Mameranus à l'époque où fut édicté le règlement intitulé l'*Etiquette*, Relation du cérémonial de la Maison de l'Empereur Don Carlos en 1545 (2) ; information touchant la méthode espagnole du faux-bourdon transformé, et devenu une véritable pièce polyphonique qui admettait pourtant les anciennes pauses et feintes (falsas) : « Majus (sacellum) vocant, in quo solemnis et summa, quam vocant, missa, per cantores cantu ac modulato figurativo decanitur (3). » Les documents relatifs à cette seconde époque du faux-bourdon en Espagne, et qui sont presque tous du XVIe siècle, se présentent en foule au visiteur des archives ecclésiastiques. Bien que nul chapitre des *Constitutions* de chapelles ne les mentionne, ces documents, aussi bien théoriques que pratiques, forment un riche trésor musical dont les plus beaux joyaux s'appellent le *Chant de la Sybille* et le psaume *Dixit Dominus Domino meo* dans le 6e ton (4), ou bien portent les noms de Santa María, Guerrero, Victoria, Ceballos, Ginés Pérez,

(1) *Breve Memoria de la Musica religiosa en España.* p. 37.

(2) *El Etiqueta, Relación de la forma de servir, que se tenia en la casa del Emperador Don Carlos, nuestro Sr., que aya gloria, el año de 1545* (Cf. orden de servir en la casa del Emp. Carl. 1514. ms. B. R. B. (Bibl. Royale Bruxelles, section Bibl. de Bourgogne, n° 16436) *y se havia tenido algunos años antes* (Cf. Constit. de la capilla de Borgoña ó flamenca, sous Philippe le Beau); *del partido que se daba á cada uno de los criados de su Mag. que se continuan por los libros del bureo* (*sic*).

(3) Cf. van der Straeten *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 233.

(4) Cf. Barbieri, *Canc. Cit. cf. Append.* n° 243.

Morales, Escobedo, Anchieta, Peñalosa, Navarro, Lobo, Aguilera, Vivanco, Lorente, etc...

Les théoriciens du faux-bourdon sont, pour ne rappeler que les plus connus : Santa María (1), Juan Bermudo (2), Francisco Montanos (3) et surtout Andrés Lorente (4). Il est inutile de s'arrêter aux règles précises et simples qu'ils énoncent dans leurs ouvrages fondamentaux, de même qu'il nous suffira d'un exemple de faux-bourdon expressif d'un auteur espagnol inconnu du XVIe siècle (5), pour nous convaincre et de la sobriété technique et de l'inspiration purement liturgique qui distinguent la seconde phase espagnole de ce genre issu du plain-chant dans ses formules les plus célèbres (6) :



(1) Cf. son liv. cit : *Libro llamado Arte de tañer fantasia...*

(2) Cf. ses livres cit. *Arte tripharia* et *Declaracion de Instrumentos.*

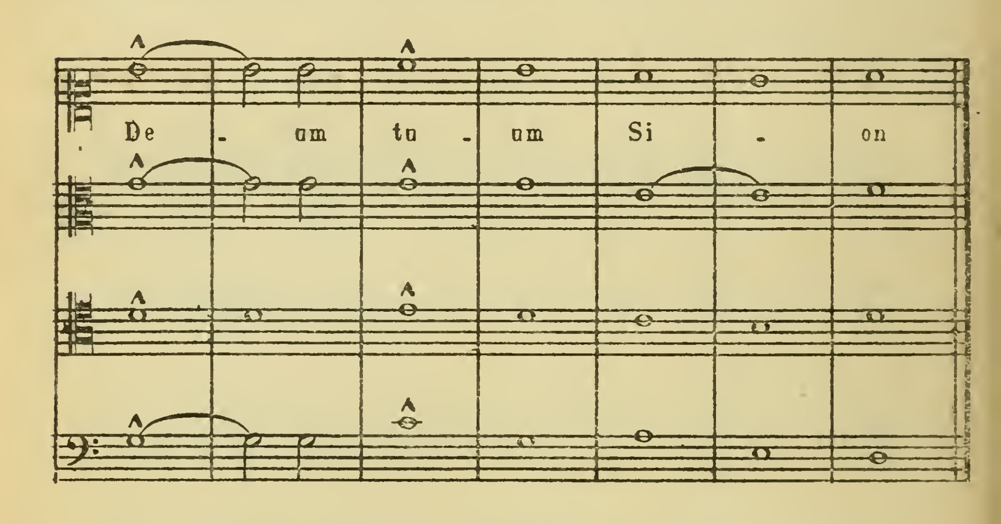
(3) Cf. sa *Musica* cit.

(4) Cf. son liv. cit. : *El porqué de la Música.*

(5) Auctore Ignoto, saec. XVI, Cf. Pedrell. *Hisp. Sch. Mus. Sacra*, t. VI, p. 15.

(6) Cf. le Thema exposé au *tenor* de ce *falsum bordonem* du VIIe ton, qui provient de l'un des livres de lutrin de la Cathédrale d'Avila. M. Pedrell en donne une transcription mesurée d'après l'exacte déclamation latine, avec l'indication des mouvements, des pauses et des nuances.





* * *

Passant à l'étude du « chant eugénien », Vallejo nous en donne l'origine et nous décrit ensuite ses vicissitudes. Le chant corrigé par saint Eugène « s'entendit dans l'église tolédane conjointement avec le plain-chant », mais seulement pour le commentaire musical des petits versets, des Répons des Heures, des Graduels, des Messes et Antiphones des Fêtes. Vallejo croit que l'admission par Bernard de ce chant plus mélodique correspond à la grande innovation de ce même archevèque des « enfants de chœur ». Il considère, en outre, comme dérivées de ce chant les musiques de certaines cérémonies antiques telles que la Sybille et les

Pasteurs de Noël, dont il emprunte l'exposé au chroniqueur Arcayos (1) : « Dès le début de la Messe sortent du Sagrario les clercs (clerizones) vêtus en Pasteurs, et qui se rendent au grand Autel par la poterne, pour s'installer en haut et danser pendant que l'on dit la Messe. Celle-ci terminée, deux « sous-chantres (socapiscoles) prébendiers » prennent leurs capes pour faire l'Office des *Laudes* commencé dans le chœur dès le signal donné par le sonneur, au moment où l'on dit l'Hymne *Te Deum laudamus*, avec la corde du chœur. Et lorsque le Prêtre, de son siège, a dit : *Deus in adjutorium*, on prend la première antiphone qui est : *Quem vidistis Pastores?* et on la dit jusqu'au bout. Alors les clercs habillés en Pâtres et dirigés par le Maître du Cloître (Maestro el Claustrero) disent en plain-chant, dans le grand chœur, sous la lampe d'argent, le verset *Infantem vidimus Pannis involutum, et choros Angelorum laudentes salvatorem*, et retournent au Chœur pour chanter toute l'Antiphone : *Quem vidistis?* à quoi les pâtres répondent entre les deux chœurs, sous la lampe centrale, le verset *Infantem, vidimus ut, supra*, et répètent ensuite pour la troisième fois dans le Chœur toute l'antiphone *Quem vidistis* avec la réplique *Infantem* donnée par les pâtres placés à la porte du chœur de l'Archevêque. Les « socapiscoles » sortent alors, avec leurs capes de brocart et leurs sceptres, et arrivent aux côtés de l'Aigle du Chœur de l'Archevêque, où les chanteurs leur font en plain-chant les questions suivantes conjointement avec celles que leur posent les « capiscoles » tenant par la main deux des petits pâtres :

Plain-chantistes.

Bienvenus soyez-vous, Pasteurs,
Bienvenus soyez-vous.
Pasteurs, où êtes-vous allés?
Dites-nous ce que vous avez vu?

Chanteurs.

Bienvenus soyez-vous.

(1) Cf. T. II. *de los que goviernan en el Cavildo.* fol. 435.

Plain-chantistes.

Pasteurs du troupeau.
Dites-nous heureuse nouvelle.

Chanteurs.

Bienvenus soyez-vous.

Mélodiques.

Nous vîmes qu'à Bethléem, seigneurs,
Etait née la fleur des fleurs.

Chanteurs.

Bienvenus soyez-vous.

Mélodiques.

Cette fleur qui naquit aujourd'hui
Nous donnera un fruit de vie.

Chanteurs.

Bienvenus soyez-vous.

Mélodiques.

C'est un Enfant, et Roi du Ciel,
Qui aujourd'hui est né sur la terre.

Chanteurs.

Bienvenus soyez-vous.

Mélodiques.

Il est entre deux animaux,
Enveloppé dans de pauvres langes.

Chanteurs.

Bienvenus soyez-vous.

Mélodiques.

Vierge et pure est restée,
La Mère qui l'a enfanté.

Chanteurs.

Bienvenus soyez-vous.

Mélodiques.

Supplions le fils et la Mère
Qu'il leur plaise de nous sauver.

Tous.

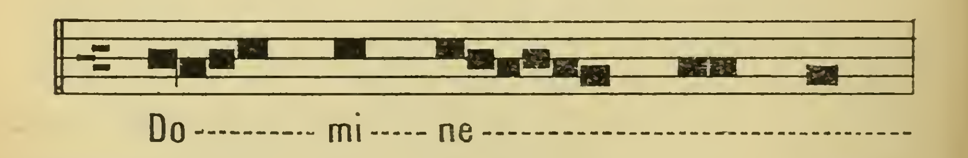
Bienvenus soyez-vous.

Au XVIIIe siècle, au temps même où Vallejo écrit sa dissertation, le cérémonial était en substance le même que nous connaissons par le « racionero » Arcayos. La Danse sur la plate-forme de l'Autel avait été supprimée à cause des abus qu'elle avait provoqués, mais tout le reste subsistait. Vallejo nous donne la véritable interprétation de cette cérémonie « qui symbolise la joie des Bergers dans la « nuit de Noël, et qui, très ancienne et commune à plu- « sieurs Liturgies, vient des Monastère Bénédictins et se « célèbre dans les églises de Reims, Rouen et autres villes « de France... Les couplets (coplas) castillans qui s'y « ajoutèrent au XIIIe siècle, grâce peut-être à Jofre de « Loaysa, sont une paraphrase de la Prophétie de la « Sybille Erythrée appelant le Christ « fleur », d'accord « en cela avec Isaïe, et de l'antiphone *Quem vidistis* em- « ployée par l'Eglise dans l'Office de cette nuit... Le « chant « eugénien » étant réservé à cette cérémonie, comme on « le peut déduire des réponses latines *Vidimus*, il dut « partager son court répertoire (corto caudal) avec le « chant figuré » pour le motif suivant : Le chef de la « Maîtrise (el Dignidad Capiscol) avait des remplaçants, « entre autres un Maître Cloîtreur (Maestro Claustrero) « chargé de l'instruction de toute « Canturie » et ainsi « appelé parce qu'il était chargé d'enseigner, selon l'usage « de l'Eglise, et qu'on lui avait désigné pour ce faire une « pièce dans le Cloître. Ce Maître Cloîtreur, Maître de « Clercs (Clerizones) ou Maître de Mélodie (car il a tous « ces noms) voulut dans cette cérémonie (función) privée « des Mélodiques, auxquels s'étaient joints les Plainchan- « tistes, employer aussi les Chanteurs.

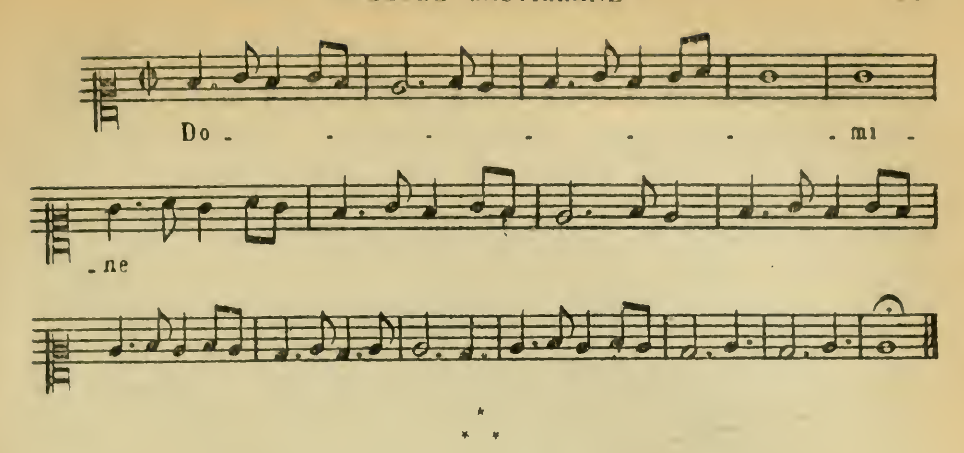
« L'obligation imposée au *Claustrero* d'avoir à enseigner « aux autres (Const. de officio Magistri Claustralis) l'em- « pêcha d'employer tous ses efforts pour le chant de « Mélodie, et son maigre traitement rendait difficile la « recherche d'un Professeur habile qui enseignât exacte- « ment les trois chants différents. Le chant « eugénien » se « serait perdu vers le commencement du XVe siècle s'il ne

« s'était introduit dans l'office enfin réglé de la Canturie.
« Mais comme il était indispensable qu'on l'entendît chaque
« jour aux heures, et comme il ne pouvait se cacher, la
« moindre négligence du professeur devint traditionnelle
« (se mantubo indemne). Pour éviter les nouveautés et
« les omissions didactiques en un Chant apprécié par
« l'Eglise pour son antiquité et son correcteur et qui donna
« son nom — avant même la perte de l'Espagne — aux
« *Capiscoles* ou chantres (au VIIIe siècle, le *Capiscol* s'ap-
« pelait *Mélodique*, nous dit Salazar de Mendoza au
« fol. 193 de sa *Vie* de saint Ildefonse) ; et pour que
« le Culte ne continuât pas à souffrir, le chapitre recou-
« rut au Pape Nicolas V en l'an 1448, en le priant de
« daigner attribuer à l'enseignement de la Mélodie l'une
« des 50 Rations. Sa Sainteté voulut bien réserver les
« fruit et rentes des 50 Rations pour l'Office de *Claus-
« trero* ou Maître de Mélodie, avec la qualité de *a movible
« ad-nutum* (1). »

Bien que sûr de vivre, le « chant eugénien » ne progressa pas cependant. La mode, en effet, était au contrepoint, au chant « figuré ». Ceux qui entendaient la mélodie de saint Eugène la croyaient soit « une forme moderne », soit au contraire « un archaïsme », soit enfin, et surtout, une musique « mozarabe ». Ce fut, d'après Vallejo, le toledan D. Gerónimo Romero qui, le premier, entreprit la restauration du « chant de saint Eugène », et laissa en même temps que de sages avis pour les *Seises*, lecteurs des Livres de Mélodie, une copie exacte de cette musique primitive, dont voici l'un des exemples les plus frappants :



(1) *Memorial ajustado del Expediente de Razioneros.* Año de 1778, fol. 10.



*
* *

L'erreur fondamentale, mais qui demeure aussi vivace aujourd'hui encore, consiste donc à appeler « muzárabe » ou « mozárabe », en latin *mixti Arabi*, ce chant gothique et mélodique que saint Eugène restaura. Cette « petite chapelle, blottie timidement à l'extrémité sud-ouest de la grandiose cathédrale [de Tolède], la chapelle mozarabe » évoquée par P. Aubry (1) assure bien le service d'une ancienne liturgie, mais qui n'est certainement pas celle des *mozârabes* ou chrétiens mêlés aux Maures d'Espagne. La liturgie « gothique » fut réglementée par le Concile général ou national qui se tint en l'église de Sainte Léocadie à Tolède sur la convocation du roi Sisenand, en l'an 633 (2), et qui fut présidé par l'archevêque de Séville, le célèbre Isidore, assisté de 62 évêques venus de l'Espagne et de la Gaule Narbonnaise (3).

Parmi les 75 « capitula » il en est un, le deuxième, qui prescrit pour l'Espagne et la Gaule (Narbonensis) l'usage d'une seule liturgie, d'un seul missel, d'un seul bréviaire. Cette unité du rite wisigothique est, d'après Isidore lui-même (4), celle du rite de saint Pierre préservé des additions de Léon, Gélase et Grégoire le Grand.

(1) Cf. *Iter Hispanicum* IV (S. I. M. Recueil 1908-2).

(2) Cf. Dr. Ch. J. Héfélé, *Hist des Conciles*. 12 vol., Paris, Le Clerc, 1869. — T. III, p. 619.

(3) Le 5 décembre, *nonis decembris*. Cf. Ferreras. *Hist de l'Eglise d'Esp.*, t. II, p. 367; cit. par Héfélé, *loc. cit.*

(4) Cf. Lesleo : Dissertatio de Liturgia Gothica et Mozarabica, dans le

Le rite fut permis à Tolède, après l'invasion sarrazine du VIIIe siècle, dans les six paroisses de saint Marc, saint Luc, Saint-Sébastien, Saint-Torcuato, Sainte-Eulalie et Sainte-Juste. Sans doute, le nom de *mozárabe* lui fut appliqué dès lors parce qu'il n'était exercé que par la population restée chrétienne de la ville; mais il importe d'insister sur le fait que les *mozárabes* n'ont pas spécialement influencé une liturgie qu'ils n'avaient pas créée.

Cette liturgie fut plusieurs fois critiquée, combattue et même supprimée. Les pontifes eux-mêmes furent saisis de ces questions cultuelles : d'abord Jean X, qui envoya son légat Zanelo afin de visiter les reliques de saint Jacques le Majeur, et d'informer sur le rite, qu'il approuva après examen tout en ordonnant de remplacer les paroles de la *Consécration* par celles du texte romain (1).

Nouvellement portés à Rome avec toutes les additions d'Ildefonse, Isidore, Eugène Ier et III, Léandre, Braulio, Eladio, Toribio, Valerio, Oxios, Fulgence, Julien II, Pedro de Lérida, le missel, le bréviaire et le rituel, ainsi que le « livre d'ordres (libro de ordenes) » du Monastère d'Albelda, contenant le protocole des baptêmes et des enterrements (2), furent approuvés par Jean X (3), au temps du roi Fernand Ier malgré l'opposition du légat-cardinal Hugo (Candidus) qui célébra ensuite à Barcelone, sous le comte Raymond, un second synode espagnol dans lequel on décréta l'abolition de la liturgie gothique, remplacée par la liturgie romaine. Cette abolition n'eut cependant son effet en Aragon qu'en 1071 (4).

Quatre ans auparavant, lors du Concile de Mantoue, en 1067, où trois évêques « mozárabes » portèrent le missel

Missale Gothicum du cardinal Lorenzana. Roma. 1804. — Cf. aussi Fern. de Castro, Disc. acerca de los caracteres histór. de la Iglesia Esp. (R. A. H.), 1866, 2e éd. p. 25.

(1) Cf. Villaescusa, *Recaredo y la Unidad Católica*. Barceloña 1890, p. 352.

(2) Cf. Buldú, *Hist de la Iglesia de España*.

(3) Cf. Villaescusa, *ibid.*, p. 353.

(4) Cf. Héfélé, *ibid.*, p. 443 — et Héfélé, *Le Cardinal Ximénès*, 2e éd. p. 153.

et le bréviaire gothiques, on protesta hautement de l'orthodoxie parfaite de la liturgie.

Mais la tendance prévalut d'une guerre contre un rite aussi purement espagnol et il y eut même un pape, Grégoire VII, pour le qualifier de « superstition tolédane » (1).

C'est alors que le rite romain fut inauguré le 22 mars 1071 à S. Juan de la Peña ; puis quelque temps après, en Catalogne ; enfin, lors de la réunion de la Navarre à l'Aragon en 1074 sous le roi Sancho Ramírez, dans le pays basque. Alphonse VI de Castille voulut imiter cet exemple, et, poussé par le pape et sa première épouse, Doña Inés, supprimer le rite gothique (2). En 1077, on en appela au jugement de Dieu, et le chevalier représentant la liturgie espagnole, D. Juan Ruiz de Matanzas, vainquit le chevalier français qui défendait le rite romain. Mais le roi mécontent de ce résultat maintint de sa propre autorité le rite que désirait le pape Grégoire VII, et le fit prévaloir dès 1078 en Castille et en Léon.

Après la conquête de Tolède en 1085, qui suivit de cinq années le Concile « antimozarabe » de Burgos, Alphonse VI voulut contre l'opinion des Tolédans supprimer des paroisses gothiques une liturgie qui déplaisait à sa seconde femme Constance, et à l'Archevêque de la « Primada », français tous les deux. C'est alors qu'eut lieu la légendaire épreuve du Feu (Prueba del Fuego) où l'on vit rester intact le missel tolédan, alors que le missel romain se brûlait (3). Le peuple de Tolède se révolta et obtint du roi la conservation dans les six vieilles églises d'un rite qui lui était cher (4). Cependant nous voyons

(1) Cf. Castro, *ibid.*

(2) Cf. Héfélé, Castro, Buldú, *ibid.* et aussi J. Bastús, *Sabiduria de las Naciones*. 2e série, 1863.

(3) Cf. Vallejo, *op. cit.*, Disextacion III (p. 221) intitulée : Dudas sobxe el juicio de los Misales Gótico y Latino, où l'auteur n'accepte pas la « prueba del Fuego » et n'admet tout au plus que le tournoi franco-espagnol.

(4) Cf. Castro, *op. cit.*, p. 70, et *Cron. gen[l] de España*, IV, 238 = « e

dans Flórez (1) que l'office gothique, corrigé quant au Psautier, n'existait que dans nombre de cathédrales et monastères ; nous savons, en outre, par la chronique de l'archevêque Rodrigue que le légat Richard ayant été envoyé en Espagne « Bernhard, archevêque de Tolède... consacra le 25 octobre 1090 la cathédrale de cette ville, avec le concours d'un grand nombre d'évêques », et que Richard demanda alors « de concert avec le roi, que le rite romain fût aussi introduit à Tolède (2) » ; enfin, en 1091, Richard ayant été remplacé par Rainer sur la décision d'Urbain II, le synode de Léon présidé par le nouveau légat accorda qu'à l'avenir « on n'écrirait plus les livres avec des lettres gothiques, mais seulement avec des lettres gallicanes — ou latines — et que les *ecclesiastica officia* auraient lieu d'après la règle d'Isidore de Séville (3) ».

Quoi qu'il en soit, le rite eugénien tomba peu à peu en désuétude. Malgré les efforts du Cardinal de Mendoza, la liturgie gothique allait disparaître, lorsque le savant cardinal Cisneros eut l'heureuse idée de la conserver « dans une chapelle de la cathédrale Primada pour la fondation de laquelle, le Prélat écrivit des *Constitutions* qui sont encore en vigueur (4) ; en ajoutant que les personnes chargées de ce service fussent des religieux vertueux et compétents. Cisneros institua donc des règlements, une importante bibliothèque, et une tradition pédagoue.

Le culte ainsi restauré a survécu jusqu'à nos jours. La chapelle principale est enclavée dans la cathédrale et

llorando todos e doliéndose por este trasmudamiento de Igresia levantose entonces alli este provervio que rethraen aun hoy en día las gentes, y dicen : Do quieren reyes allá van leyes. »

(1) Cf. Flórez. *Clave Historial*, p. 116.

(2) Cf. Héfélé, *op. cit.*, t. VII, p. 14.

(3) *Ibid.* Cf. l'épître isidorienne, *Epist. ad Laudefredum episcopum Cordubensem.*

(4) Cf. Moraleda y Esteban : *El Rito Mozárabe.* Toledo-Serrano. MCMIV = Citat. des *Constitucione* de Cisneros : « Ordenamos e mandamos que el dicho Sto Oficio se diga y cante en la dicha Nuestra Sta Iglesia de Toledo, en la Capella que dicen del Corpus Christi. »

envoie ses représentants aux fêtes gothiques célébrées dans les six anciennes paroisses.

Le Rite est dialogué, et sa musique a été définie par la comparaison entre la formule grégoriennne et la formule eugénienne ou mélodique correspondante. Les manuscrits conservés en la cathédrale de Tolède, dans le Monastère de Sto Domingo de Silos, à Santiago de Compostela et en d'autres bibliothèques, sont écrits en neumes qui n'ont pas varié du IIe au XVe siècles s'il faut en croire Gerónimo Romero en son *Breviarium Goticum* de 1775 (1). Ces neumes ont, d'après P. Aubry (2), des « formes étranges, épaisses, tourmentées, plus indéchiffrables encore que l'écriture neumatique latine ». Mais nous ne saurions voir dans les modèles que donne par exemple la *Paléographie Visigothique* de Muñoz y Rivero (3) que les formes un peu spéciales de la notation à accents combinés, d'accord en cela avec les paléographes de Solesmes (4). P. Aubry se montre partisan de l'origine byzantine des notations neumatiques occidentales, et ici, les antécédents byzantins d'un saint Léandre, par exemple, sembleraient lui donner raison. Nous préférons voir dans l'écriture visigothique de Tolède une tradition espagnole identique à celle qui

(1) Les livres visigothiques fondamentaux, outre un *Sacramentario* inédit que l'on voit à la Bibl. Provinciale et Universitaire de Salamanque (Salle IIIª libros sin catalog.). sont : *Breviarium et Missale secundum regulae beati hysidori. Toledo*, 1502... Petrus Hagembach, réimp. en 1755 par Lesleo (Bibl. Prov. de Toledo). — *Breviarium Goticum*, par Jerónimo Romero, 1775. — *Missa Gothica seu Mozarabica*, et *officium gothicum diligenter ac dilucide explanata ad usum percelebris Mozarabis sacelli Toleti*... A Munificentissimo Cardinali Ximeno Erecti... MDCCLXX (Bibl. Prov. Toledo). Segunda Portada, *Explanationes Universae, etc*... Ab. Ill. DP. Fr. Ant. Lorenzana, Toledo, 1875. — *Missale Gotic.* p. Card. Lorenzana, Roma, 1804. — *Devocionario Mozarabe*, p. el. Card. Monescillo. — *Idem*, par Jorje Abad, Toledo, 1903. — *Santoral Hispano Mozárabe, de Rabi Ben Zaid*, p. Simonet, Madrid, 1871. — *Liber Ordinum*... p. Fr. Marius Ferotin, Paris, 1904. — *Fuero de los Muzárabes, de Alonso VI* (Cf. Martín Gamero, *Hist. de Toledo*, p. 1094, doc. XVI). — *Calendario Mozárabe*, dans P. Pisa, Tabla en declaracion del oficio divino gotico ó mozárabe. Toledo, 1593. — *Idem*, de Fernando I (Cf. Rev. de Arch. B et M. novembre 1912). — Enfin, Cf. Ms. lat., 776. B. N. Paris (XIIe siècle).

(2) *Op. cit.*, p. 158.

(3) *Paleografia Visigoda*. Madrid, 1881.

(4) *Paléographie Musicale*. Solesmes, 1889, in-4°, p. 39.

présida à la calligraphie des manuscrits des *Cantigas* d'Alphonse le savant, par exemple, ornés d'*alfados* ou de *climaci* libres qui révèlent une ancienne règle espagnole d'écriture (1).

Quoi qu'il en soit, les textes de chant liturgique « eugénien » sont demeurés inédits (2), et les auditions qu'en donne la chapelle de Tolède, les dimanches ou au cours des fêtes spéciales, nous permettent d'affirmer avec Vallejo que ce rite singulier n'est que le développement mélodique assez médiocre de la déclamation grégorienne.

* * *

Le chant figuré prit peu à peu la place du plain-chant dans les offices de l'église tolédane (3). Vallejo, dans la *Dissertation* qui nous occupe, insiste sur l'ancienneté de la polyphonie castillane. Il constate la présence du chant figuré dès la seconde moitié du XIV[e] siècle, en des hymnes dévots et des « coplillas » de la fête de Noël ou de celle de Pâques. Ce chant figuré jouit d'une telle vogue que les « cantores » excitèrent l'envie et la jalousie des dignitaires de l'église. Un conflit s'éleva qui fut terminé le 19 mai 1509 par un jugement déclarant qu'il devait y avoir dans les deux Chœurs de l'Archevêque et du Doyen autant de « racioneros » musiciens (4). Mais au moment « où se dissipait la tempête contre les chanteurs, dit Vallejo, il s'en formait une plus terrible contre le chant lui-même ». C'est la fameuse question soulevée et résolue par le Concile de Trente, dont les édits furent mieux appliqués à Tolède qu'en aucune autre ville d'Espagne, comme le prouvent la

(1) Cf. H. Collet, *op. cit.*

(2) Cf. P. Aubry, *op. cit*, p. 169, note 2. « Sauf ceux qui figurent à l'ordinaire de la messe de cette liturgie. On les trouvera dans le *Missale mixtum* publié par Migne. *Pat. Lat.* LXXXV, notés avec les formes habituelles du chant liturgique. »

(3) Cf. L. Serrano. *Hist. de la Música en Toledo*. (Rev. Archivos. Marzo. Abril 1907).

(4) Cf. Act. capit. En 19 de Maio de 1509.

Défense de la Musique Ecclésiastique de Gómez de Herrera (1) et le *Mémoire* d'Antonio del Aguila (2).

Le riche *archivo* de la cathédrale de Tolède contient à peu près toute la production polyphonique castillane du XVIe siècle. La brève notice des manuscrits, composée par Lorenzo Frías (3), est insuffisante ; mais le catalogue manuscrit de MM. Ferré y Domenech, bien qu'il ne soit pas scientifique, est sans doute complet. Il comprend l'index des 34 grands livres « de atril », des « libretas » moins importantes, et d'un livre de messes qui existe dans l' « Obra y Fábrica ».

Le premier livre contient des œuvres de Gutiérrez, Juan Cuevas, Francisco de la Torre et Rosell. Le second : des messes d'Ambiela. Le troisième livre est exclusivement consacré à Juan Navarro, comme le quatrième, le cinquième et le onzième à Guerrero, le sixième à Ribera, le quatorzième à Vivanco, le quinzième à Philippe Rogier, le vingt-sixième à Guerrero, les cinq suivants à Morales et le trente-deuxième à Carpentras. Le septième livre est composé d'hymnes, de motets et de messes de Cevallos, Santos, Aliseda, Ginot, Morales et Pedro Guerrero. Navarro, Victoria et Boluda se partagent le huitième livre ; Quevedo et Josquin le neuvième ; Torrentes et Gombert le dixième ; Torrentes, Boluda, Bernal Gonzalez et Quebedo (*sic*) le douzième ; Jusquin, Escobedo, Morales, Févin, Clemens non papa, Lirithier (*sic*), Jachet, Cosilium (*sic*) et Metreiam le treizième ; Josquin, Mouton, Torrentes, Noe Baldobin (*sic*) et Morales le seizième ; Jusquin, Lirithier, Morales, Concilio (*sic*), Escobedo, Lupus (*sic*), et Verdelot, le dix-septième. Le dix-huitième livre comporte plusieurs « foliations ». Dans la première apparaissent des compositions

(1) Nous en avons parlé, entre autres théoriciens, au chap. V.

(2) Memorial del Estilo que se ha de guardar en la Iglesia de Toledo en todas las Fiestas del Año que se celebran con solemnidad de canto de órgano. Está firmado par Antonio del Aguila, secretario del Cavildo. En 24 de novembre de 1604.

(3) P. Fr. Lorenzo Frías. *Breve Noticia do los MSS. de la Bibl. de la Santa Iglesia de Toledo* (Colecc. de Doc. para la Hist. de Esp., t. IX).

de l'italien Festa, du flamand Jusquin, de Torrentes et de Morales ; dans la seconde, qui est double, on rencontre d'une part Torrentes et Morales, et d'autre part Rabaneda, Gascon, Torrentes, Morales, Johannes Litier (*sic*) et Peñalosa. — Le livre dix-neuf contient des messes de Mouton, Gardane, Carpentras et Josquin. Le vingtième est également consacré à Victoria et à Guerrero, avec un *In illo tempore* de Franciscus Sorianus (*sic*). Le vingt et unième est presque entièrement réservé à des motets de Gines de Boluda, Morales, Torrentes, Jusquin, Villar, Escobar, Lysset, Peñalosa, Pastrana et Francisco de la Torre. Dans le vingt-deuxième livre prédominent des œuvres de Morales, précédées de *Passions* de Alphonsi (*sic*) Lobo et Jorje de Sancta Maria, et d'un *Quoniam ipse liberavit* de Boluda. Les deux premières parties du vingt-troisième livre sont, à l'exception des deux motets d'Eduardi (*sic*) Lupi, occupées par la polyphonie de Vivanco ; et la troisième est constituée par des « épigrammes » ou « motets » d'Ambiela. Le vingt-quatrième livre contient des chants de Navarro, Jacobus Casellas, Lobo, Ambiela, Ardanaz, Torrentes, Guerrero et Vernal (*sic*) Gonzalez. Au vingt-cinquième livre collaborent Boluda, Alfonso de Texeda, Lobo, Guerrero, Morales, Ambiela et des « Extravagantes ». Le trente-troisième comprend quatre messes à 4, 5 et 6 voix, de Noé Valdobin, Torrentes, Morales et Verdelot. Le trente-quatrième se divise en quatre parties dont la première, la deuxième et la presque totalité de la troisième sont consacrées à Morales, tandis que le reste est signé Torrentes.

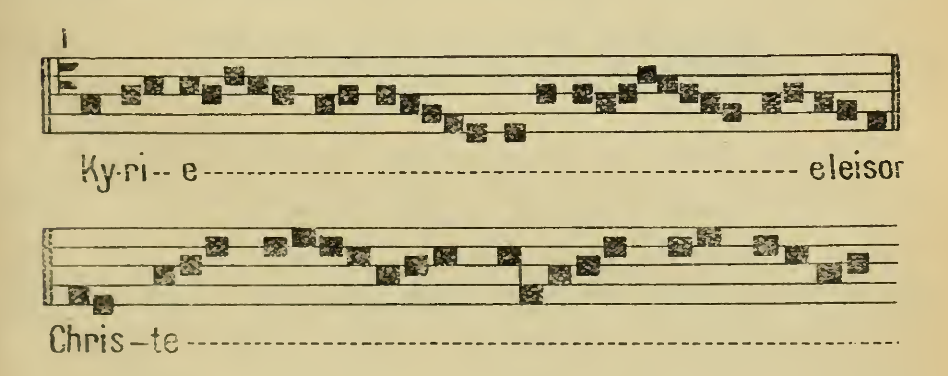
Les « libretas » contiennent des hymnes de Boluda, des vêpres de Joseph de Nebra, un motet de Quebedo et des *concerts* anonymes.

Enfin, l' « Œuvre et Fabrique » de la Primada possède un magnifique livre de messes dont les auteurs s'appellent Morales, Boluda, Prenestinus (*sic*), Melchor de Robledo, Fernando Palomares, Rodrigo de Cavallos, et Navarro.

Nous avons pu analyser dans l'*Archivo* même de Tolède

quelques-unes des œuvres les plus inconnues comme aussi les plus jalousement gardées. Nous donnons ici le schéma général du *Super flumina* de Santos (1); du *Veni creator* de l'Andalou Bernal Gonzalez, et du *Victimæ paschali* de Quebedo (2); du *In illo tempore* de Soriano (3); enfin du *Quoniam ipse liberavit* de Boluda (4). Nous effleurons quelques pièces de Escobar, Pastrana et Fr. de la Torre (5), et nous laissons Texeda (6) pour son modernisme. Après ces premières notices sur les auteurs jusqu'ici négligés de l'Ecole Castillane, nous pourrons aborder l'étude plus large des maîtres renommés.

La polyphonie s'appuie souvent sur un plain-chant romain ou eugénien. Les formules gothiques dont Vallejo nous a donné un exemple, se prêtent aussi bien que les formules grégoriennes au développement musical des messes ou des motets. On devine, en effet, l'usage que l'on peut faire d'une période aussi nettement déterminée que celles que nous offrent les chants « tolédans » suivants, tirés d'une *Missa de duplicis maioribus* et d'une *missa pro defunctis* d'Alfonso Lobo, telles qu'on les chantait à S. Lorenzo el Real (7) :



(1) Lib. 7.

(2) Lib. 12, fol. 58 V°.

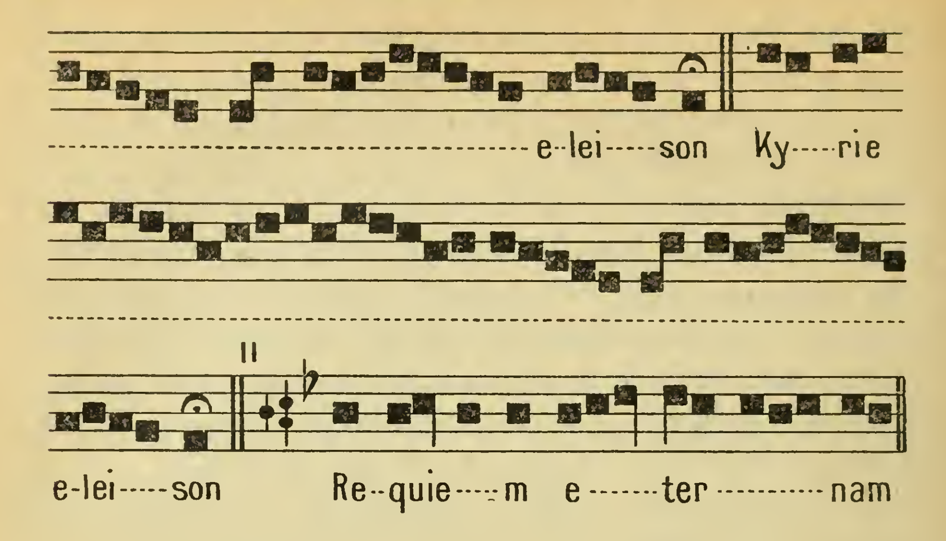
(3) Lib. 20, fol. 91 V°.

(4) Lib. 21, *passim*.

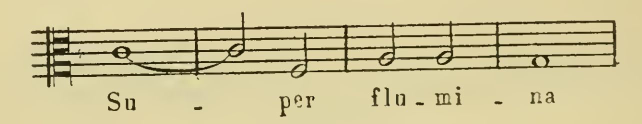
(5) Lib. 22.

(6) Lib. 25.

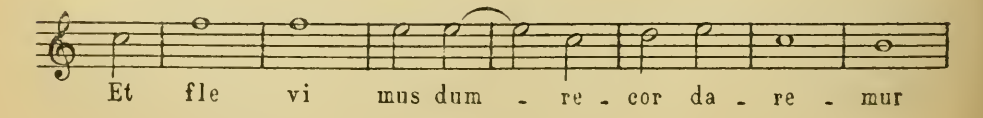
(7) Les quatre voix font ensuite leur entrée sur le *Dona eis*.



Le motet de Fr. de los Santos : *Super flumina* que nous avons trouvé dans les archives de la cathédrale de Tolède, relève plutôt du « melos » grégorien. Il est écrit dans le 7e mode *angelicus*. Les acteurs de cette pièce mouvementée sont le *falsete* (clef de *sol*), le *tiple*, deux contralti et une basse (clef de *fa* 3e). Le deuxième contralto expose le premier thème de la phrase initiale : *super flumina;* repris successivement par le tiple, la basse, le



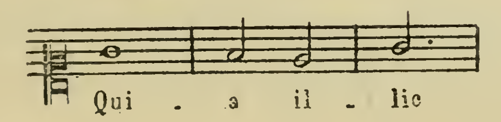
premier contralto et le fausset. La deuxième période de la première phrase attaque le thème (falsete) sur l'accord parfait de sous-tonique, et les voix s'écoulent en une progression imagée pour redescendre avec d'émouvants retards (*babilonis*) sur l'accord parfait majeur d'*ut*. *Illic sedimus et flevimus*, troisième période de la même première phrase développe aussi le même thème. Mais nous arrivons à la deuxième phrase (*et flevimus dum recordaremur tui sion*) dont le thème mélancolique :



est dit par le fausset et reprit successivement par les autres voix qui vont ensuite de concert sous les fioritures du fausset chantant *tui Sion in salicibus in medio ejus* avec cadence finale en *do* majeur. Une troisième phrase : *suspendimus organa nostra*, dont le thème est clamé par toutes les voix :

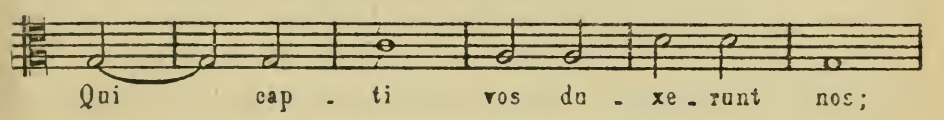


avec la montée de tierces du fausset et de la basse, imite sans doute les fusées sonores de l'orgue. Les dessins accompagnants se répètent, mais ne sont pas des thèmes. Une quatrième période : *Quia illic interrogaverunt nos* a pour thème

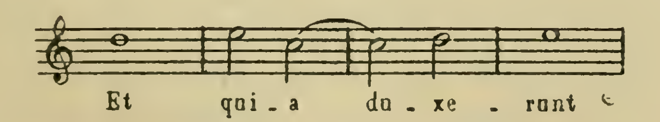


avec sur *interrogaverunt*, une succession d'accords de toutes les voix : des accords parfaits majeurs de sous-tonique, coupés d'accords sur le deuxième degré, un accord du deuxième mode, un accord tonique du septième et des notes de passage vers l'accord parfait de sous-tonique (*fa*, *do*, *fa*, *la*).

La quatrième phrase : *Qui captivos duxerunt nos* a pour thème



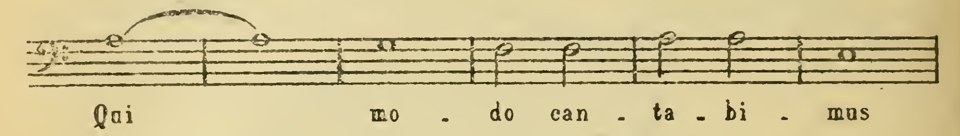
et se termine par des ornements mélodiques en imitation des deux contralti sur les mots *Verba cantionum*.



La cinquième phrase développe le thème de la phrase :

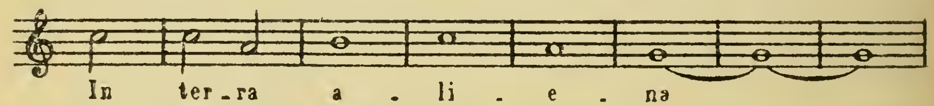
et quia duxerunt nos himnum cantate nobis de canticis sion et contient une deuxième période sur *hymnum.*

La sixième phrase : *Quimodo cantabimus canticum Domini in terra aliena* confie le thème, dans l'ensemble, à la basse :



Il est malheureusement impossible d'avoir l'harmonie complète du passage, car la basse manque bientôt dans le développement : mais on peut la supposer une « reprise du thème ». Après une deuxième période sans intérêt, une troisième période apparaît très mouvementée et ornée de notes de passage sur les mots *Canticum Domini.*

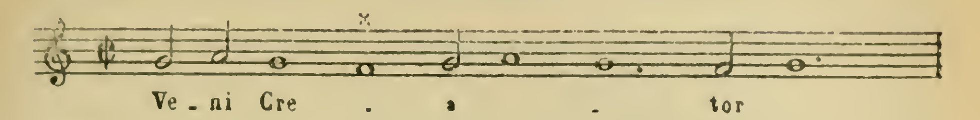
La septième phrase reprend le *in terra aliena*, vaste thème de conclusion avec de nombreux retards, le croisement de toutes les voix et la cadence *sol*, *ré*, *sol*, *sol*, *sol* dans le 7e mode :



L'impression générale qui se dégage de ce motet est celle d'un égal caractère rythmique de tous les thèmes ; d'une ferme unité de style ; d'une traduction exacte des phrases du texte grâce à de sobres artifices comme les imitations et les mouvements contraires ; enfin, d'une pauvreté harmonique volontaire, contrastant avec la rigueur contrapontique. Santos est un austère et un triste.

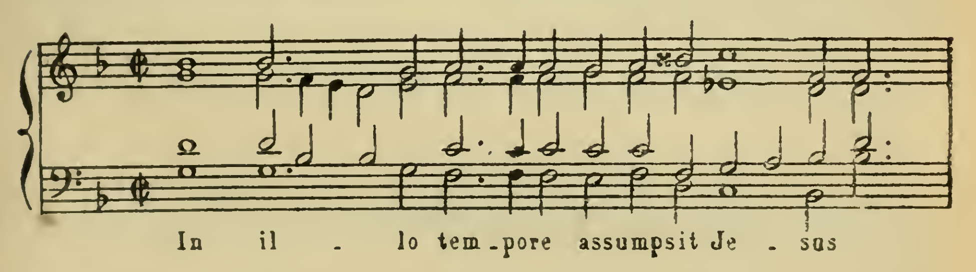
Le *Veni creator* à 4 voix de ce Bernal Gonzalez dont nous nous sommes occcupé à propos de l'Ecole Andalouse, est certainement une œuvre destinée au chapitre de Tolède. Elle est très courte et dans un mouvement si rapide que l'on peut douter de son authenticité : On la croirait écrite plutôt par un maître de la fin du XVIIe siècle. Cependant rien ne nous autorise à mettre en doute la signature de cette page brève que nous pensons seulement avoir été

retouchée comme le prouve l'accident du *fa* dans le thème suivant si connu, que chante d'abord la basse, et que reprend le tiple :



Dans le même volume, un long *Victimæ paschali* à 4 voix est signé Quebedo. L'index, pourtant, ne le mentionne pas, ce qui permet de supposer qu'un copiste l'ajouta. Au demeurant, des retouches l'ont défiguré et rendu moderne. Il y a des barres de mesures, des *bémols,* des mesures manquantes et remplacées par des chiffres. Mais le contrepoint assez serré nous semble fort expressif.

L'auteur de l'*In illo tempore* du 7° mode est sans doute un Espagnol. L'Italie réclame pour sien Franciscus Surianus qui n'est autre que le Castillan Francisco Soriano dont on ignore la biographie, mais dont la musique paraît se ressentir d'un long contact avec les madrigaux vénitiens. Le morceau est composé pour deux chœurs de 4 voix. Le premier groupe chante le thème *In illo tempore* :

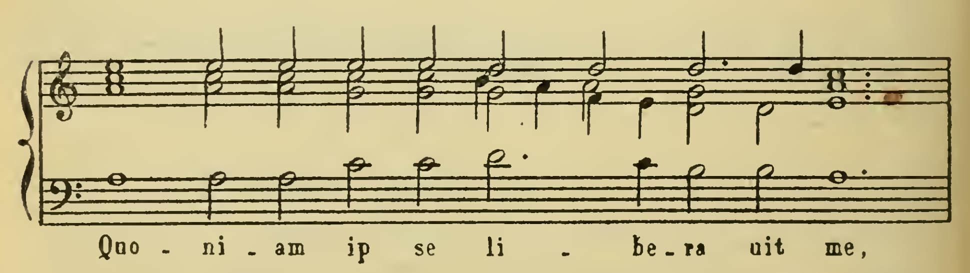


Et le second groupe répond : *El resplanduit facies eius sicut sol* par des accords parfaits allant de *sol* à *do* majeur, puis à *fa* majeur sur *facies* pour se terminer en *sol* sur le mot *sol*...

Le *Kyrie eleison* de Ginés de Boluda est incomplet. Mais les fragments qui sont conservés à Tolède nous montrent une sévère adaptation polyphonique du plain-chant. Le *Domine Jesu Christe fili David* est un motet dans le pre-

mier ton, avec bémol, et d'une grande complication : Son auteur est Escobar, que nous connaissons par le *Cancionero* de Barbieri, et dont les œuvres se trouvent à Tarazona et la *Diputación* de Barcelone. Le *Domine memento* à 4 voix, de Pastrana est aussi fort compliqué et mouvementé. Le *Ne recorderis* à 4 voix de Francisco de la Torre a souffert des copistes ultérieurs l'adjonction de *mi* et de *si* bémols. Le ténor porte en outre le *si* bémol à la clef, seul entre les 4 voix. Le motet, qu'une cadence finale nous fait apparaître du cinquième mode, est remarquable par sa ligne mélodique perpétuellement ornée suivant la règle eugénienne. Le *Libera me* du même auteur emploie le même procédé, que justifie encore le texte. Il nous faudrait donc connaître d'autres œuvres de Francisco de la Torre — dont nous nous rappelons les chants andalous — afin de savoir s'il n'est pas chez lui d' « eugénianisme » systématique.

Enfin, le *Quoniam ipse liberavit* du même Ginés de Boluda, très reposé, très simple et très court, est écrit, dans le 3e ton. Trois tiples et un ténor forment le quatuor vocal, ce qui ne laisse pas de nous étonner. Le premier et le second tiple sont écrits en clefs de *sol,* le troisième tiple en clef de *do* (1re), et le ténor en clef de *do* (4e). Le thème de cette pièce brève, mais profondément émue, est le suivant :



D'autres musiciens sont encore plus inconnus ou introuvables que ceux dont nous venons de passer la revue sommaire : Nous n'avons pas pour objet d'en dresser un catalogue complet, et il nous suffira de citer au hasard, sans pouvoir en donner un seul détail biographique cer-

tain, des compositeurs tels que Acaen (1), Bermejo (2), Juan Durán (3), Fragmengo (4), Gálvez (5), Ivo Vento (6), Samin (7) et Velasco (8).

Mais nous insisterons davantage sur d'autres noms plus représentatifs de l'art polyphonique en Castille et en Aragon.

M. Cañete, en son prologue à l'édition d'Encina (9), recherchait les traces de ce poète-musicien à la Chapelle Pontificale. Il ne découvrit qu'un ouvrage critique de Palestrina où se trouve cité un certain Juan Scrivano (Escribano) comme doyen des chanteurs de la Sixtine, lequel « jouissait d'une grande renommée (10). » Le *Liber punctorum* nous apprend à son sujet qu'en « 1539, 16 augusti, Jo. Scrivanus, congregatis cantoribus petiit licentiam ab omnibus redeundis ad patriam. » Et la liste des chanteurs de la chapelle de Paul III nous présente : « Jo. Scrivanus, decanus ad patriam... in mense Januarii anno Domini millesimo quingentesimo trigesimo quinto. » La Sixtine possède d'Escribano un motet à 6 voix : *Paradisii porta* (11) et un *Magnificat* du VIe ton à 4 voix (12). Escri-

(1) Cf. Fétis et Eitner. — Cf. Soubies, *op. cit.*, p. 23. « Ce fut aussi en Italie que s'écoula une partie de la vie d'Acaen, qui dans ses motets *Nomine qui Domini prodit*, et *judica me Deus*, etc., montre les capacités d'un polyphoniste compétent et exercé. »

(2) *Ibid.* et Soubies, p. 76 : Ses « compositions sont demeurées manuscrites. »

(3) *Ibid.* et Soubies, p. 39 : « Un style ferme, châtié, remarquable par la plénitude autant que par la puissance de l'accent. »

(4) *Ibid.* et Soubies, p. 75 : « Produisit des madrigaux à cinq voix. »

(5) *Ibid.* et Soubies, p. 41 : « Auteur de motets à quatre parties. La mélodie d'un de ces motets sur les paroles *Emendemus...* a servi de thème à Palestrina pour sa messe *Emendemus.*

(6) *Ibid.* et Soubies, p. 79 : « En Bavière, dans l'entourage du brillant duc Guillaume: »

(7) *Ibid.* et Soubies, p. 74 : « Messe à quatre voix *ad imitationem modul Sancti spiritus.* »

(8) *Ibid.* et Soubies, *ibid.* : « Messes, motets et *villancicos.* »

(9) Madrid, 1893, p. 27.

(10) Il s'agit de Baini : *Mem.*, vol. I, p. 20 : sur la chapelle en 1540.

(11) Cod. n° 46, 1527, restauré en 1724, p. 120.

(12) Lib. n° 44, restauré en 1724, p. 52 et 53.

bano s'y révèle comme l'un des premiers compositeurs religieux de la fin du xvᵉ siècle, qui font de l'expression le principe de leur art. Mais tout le bien qu'on en peut penser n'a pas encore décidé les Espagnols à entreprendre l'édition attendue et qui, sans doute, nous réserverait d'heureuses surprises.

Au reste, les premiers pas de l'École Castillane demeurent bien obscurs. La liste des maîtres de la cathédrale de Tolède, qui fut d'abord établie par M. Pedrell en son *Dictionnaire*, est certainement inexacte, et les archives des cathédrales que tout chercheur peut visiter, ne contiennent pas, sauf en de rares exceptions, des renseignements utiles sur les « magisterios. » Toute cette partie importante de la documentation musicale a été comme volontairement négligée par les *Actes des Chapitres*.

Aussi nommerons-nous sans commentaires : Gonzalo Alfonso qui figure en 1424 comme « maestro » des clercs, ainsi que Diego Alfonso (1) ; Alvarez de Bargas ou Vargas, maître à Tolède de 1469 à 1470, qui succéda au bachelier Fernan Sánchez et précéda Alvar Gonçalez de Avila ; Jácome de Carrión, *cantor* et maître à Santiago (3) ; les trois Espinosa : Anton, chapelain et *cantor* de la Reine catholique ; Cristóbal également *cantor* d'Isabelle ; et Francisco, célèbre à la Sixtine (3) ; enfin, Juan Domine, *cantor* de la Chapelle Royale et aussi compositeur, comme le prouvent les documents extraits des listes d'Antonio Voto par M. Pedrell (4).

Antonio Févin, que M. Expert rangea, sans raison, parmi les *Maîtres français de la Renaissance*, ne nous a laissé que deux œuvres que l'on peut lire aux archives de Tolède, et dont l'une, le motet *Ascendens Christus in*

(1) Cf. Lib. de Gastos de Obra y Fábrica, « recibo » du 7 novembre 1424. — *Ibid.* « Recibos » signés *didacus*.

(2) Cf. Dr. D. Ant. López Ferreira, *Galicia en el último tercio del siglo* XV. Santiago, 1833.

(3) Cf. Adami de Bolsena, *Osservazioni*. Fr. Spinosa, toletano, soprano, 4 febbrajo 1592.

(4) *Dicc. cit.*, p. 493.

altum, fut publiée par Eslava. On est frappé de la lourdeur mélodique et de la dureté harmonique du morceau, mais aussi de l'expression peu commune aux Néerlandais, de la foi et de la gravité dont s'empreint la musique, au large mouvement ascendant des voix sur les mots *Ascendens Christus*. Là, cependant, se borneront nos renseignements (1). De même, Peñalosa (1470-1535), attaché à la personne du roi Ferdinand le Catholique, écrivit de nombreux motets et beaucoup de messes : Or, les archives de Tolède n'en possèdent qu'une infime partie, presque toute publiée par Eslava (2). L'étude de ces quelques monuments prouve un certain progrès réalisé sur l'art de Févin, mais surtout dans le sens technique. Les « imitations » et les motifs choisis sont lents et calmes, religieux, mais ne laissent pas apparaître la « vertu expressive » que nous recherchons. La perte des autres œuvres de Peñalosa est donc à déplorer, et nous empêche de porter sur l'auteur un jugement définitif (3). Nous en pouvons dire autant de ce mystérieux licencié Alvaro qui dédia à Alphonse V, en 1472, un livre de « Vesperæ, Matutinum et Laudes cum Antiphonis et figuris musicis de inclyta ac miraculosa victoria in Africa parte ad Aazillam (4) » ; ou bien de Torrentes, mort en 1544, prédécesseur de Morales à Tolède, et dont le *Magnificat* du VIIe ton angélique — transcrit par Eslava — est d'un style « plaqué » et impersonnel, quoique non dépourvu de ferveur et d'émotion (5).

Nous connaissons mieux Bernardino Ribera, « maestro » à Tolède. La *Lira Sacro-Hispana* a reproduit un *Magni-*

(1) Malgré les ouvrages cités de Van der Straeten, Pedrell et Expert.

(2) Cf. les motets : S^a Mater, Tribularer, Tu passione, Memorare, versa est, Precor te.

(3) Nous passons sous silence les *Cantarcillos* publiés par Barbieri, *op. cit.*

(4) Cf. Bibl. del Inf. D. Pedro. 9 h. perg. en becerro sobre tablas con broches. (Vasconcellos, *op. cit.*)

(5) Dans un livre de Messes de Morales, on lit cette note : « Digo yo A. Torrentes, mro de capilla de esta Santa Iglesia de Toledo, que este cuaderno (digo este cuerpo del libro todo) está corregido por mi mano y por que es verdad lo firmo año 1543. Mi nombre A. Torrentes. »

ficat et deux motets dignes d'admiration (1). Le *Magnificat* surtout à quatre voix, et du premier ton « grave », marque un sérieux progrès dans la voix de l'expression. Le thème musical — peut-être liturgique — qui souligne avec une sorte de tendresse les mots *Anima mea Dominum* commente encore la phrase *Ecce enim ex hoc beatam me dicent*, se transforme par « augmentation » au moment de *in omnes generationes* et se retrouve modifié dans une reprise de cette même phrase. C'est déjà, pourrait-on dire, l'art du *leit-motiv* wagnérien. Remarquons les élans de désir que traduisent l'*Ecce quia respexit humilitatem ancillæ suœ;* l'énergie progressive du *timentibus eum;* la répétition triomphale et liturgique de *Deposuit potentes de sede;* la merveilleuse progression descendante qui s'entend sur *et exaltavit humiles;* l'extase contenue dans les dessins mélodiques de *misericordiæ suæ;* enfin le rythme, le mouvement, l'ampleur sobre de l'incantation *Gloria patri et Filio.* C'est une œuvre d'esprit profondément religieux, d'une rare puissance d'évocation; l'œuvre d'un précurseur.

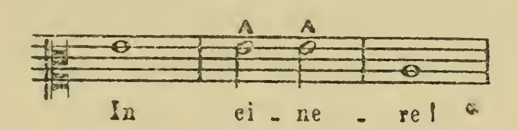
A Ribera succéda, en 1564, Juan Caballer, comme maître à Tolède. Ses œuvres nous sont inconnues; et nous n'avons pas plus de renseignements sur sa vie en Espagne que sur celle de son contemporain Bartolomé Escobedo qui jouit en son temps d'une véritable célébrité, mais qui vécut surtout en Italie. La renommée d'Escobedo nous est certifiée par le mot de Salinas : Cum Bartholomœo Escobedo viro in utraque musices parte exercitatissimo (2). Il appartint à la Chapelle Pontificale dont les registres le déclarent né au *Zamorenzis diocesis* bien qu'il ait vu le jour à Ségovie en l'an 1510. Il n'entreprit son voyage à Rome qu'après avoir terminé ses études et servi comme *cantor* à Salamanque. Entré à la Sixtine le 23 août 1536, il ne la quitta que pour occuper le « béné-

(1) Le « magisterio » de Toledo contient, comme nous l'avons vu, un livre entier composé d'œuvres de Ribera.

(2) Cf. *De Mus.*, *lib. sept.* IV, c. 32, p. 228.

fice » qu'il obtint à Ségovie en 1554 (1). Trois années auparavant, Escobedo avait été nommé juge, en compagnie de Ghislain Danckerts, pour le règlement de la fameuse querelle entre Vicentino et Lusitano (2).

Le musicien Nebra, cité par Soriano Fuertes (3), nous dit que la Chapelle Royale de Madrid conservait d'Escobedo deux *Miserere* et un *Magnificat*. Nous pouvons ajouter les compositions de l'*Archivo* de Tolède et de la Chapelle Sixtine (4). Les motets conservés à Tolède et dont plusieurs ont été publiés par Eslava, justifient la haute estime que les contemporains avaient pour Escobedo. Le motet *Inmutemur*, à lui seul, est un bel exemple de sa manière : Écrit pour 4 voix (C. T. Bar. Baj.) il est d'une simple et ardente beauté. Le thème initial *Inmutemur*, d'une noblesse émouvante, se développe largement jusqu'aux quatre notes répétées de *in cinere* qui sonnent ainsi qu'un glas prophétique :



Et les voix s'abaissent tristes et comme souffrantes sur le mot *et cilicio*. Leurs lamentations et leurs désirs s'élèvent ensuite avec une ferveur toute mystique sur la phrase si propice à l'effusion musicale : *jejunemus et ploremus ante Dominum*. Et c'est avec une douceur passionnée qu'elles chantent le *quia multum misericors est ;* c'est avec une foi profonde qu'elles clament *dimittit pec-*

(1) Cf. Baini, *op. cit.*, vol. I, p. 346 note.

(2) Cf. *ibid.*, vol. I, p. 342 et p. 347, note 424. — Et Cf. De la Fage, *op. cit*. Diphthérographie, p. 224, sq.

(3) *Op. cit.*, II, p. 120.

(4) A la Sixtine, on trouve : *Messes* : *a*) Philippus Rex Hispaniae, à 6 v. lib. n° 39, écrit en 1563, par Jo. Parvi. pp. 101 à 127. — b) *Ad te levavi*, à 6. n° 13, pp. 101 à 122, restaurée en 1724, sous Innocent XIII. — *Motets*. a) *Domine* (choral), 1a pars. *Non secundum*. 2a pars. *Domine ne memineris* à 4. — 3a pars. *Adjuva nos*. Lib. 24, 1545, Jo. Parvi scripsit, restauré en 1724, pp. 144 à 149. — b) *Hodie completi sunt*. 2a pars. *Loquebantur*, à 5, lib. 13, p. 179. — c) *Inmutemur*, 2a pars, *juxta vestibulum*, à 4, lib. 13, p. 155.

cata nostra ; c'est enfin avec une sorte d'extase qu'elles prononcent par cinq fois, sur une « progression » musicale intense et merveilleusement conduite, les mots *Deus noster.* On sent que l'auteur voyait réellement « son Dieu », qu'il lui parlait, et que les hymnes jaillies de son âme avaient l'allégresse un peu craintive de la « possession du divin (1) ».

Un pur Castillan fut D. Francisco Ceballos, maître de chapelle de la cathédrale de Búrgos dès 1535 (2). On ne sait si Ceballos est le musicien dont parle avec éloge Espinel en sa *Casa de la Memoria :*

> Estaba el gran Cavallos cuyas obras
> Dieron tal resplandor en toda España
> Junto à Rodrigo Ordoñez (3).

Mais nous inclinerons à penser qu'il s'agit plutôt ici du Çavallos que nous avons nommé parmi les musiciens de l'École Andalouse à laquelle appartenait Espinel lui-même. Ce « grand » Çavallos et ce Rodrigo Ordoñez dont il est question sont à notre avis les candidats à la maîtrise de Málaga, laissée vacante par Guerrero, qui méritèrent du Chapitre — d'après les *Actes* du 25 juin 1554 — qu'on leur donnât « à Ordoñez, Cepa et Ravaneda 10 ducats « chacun, et à Çavallos, Cano et Gálvez 5 ducats seule- « ment parce qu'ils vivaient plus près... » en attendant que la place fût adjugée à Juan de Cepa, en premier lieu, et à Çavallos, en second.

De toutes façons, Francisco Ceballos est l'une des gloires de l'Ecole Castillane, comme son frère Rodrigue fut un des meilleurs compositeurs de *villancicos* d'Andalousie. Les Archives de l'Escurial, de Tolède et du Pilar de Sara-

(1) Eslava a publié trois motets d'Escobedo en sa *Lira,* t. I, pp. 143 à 156.

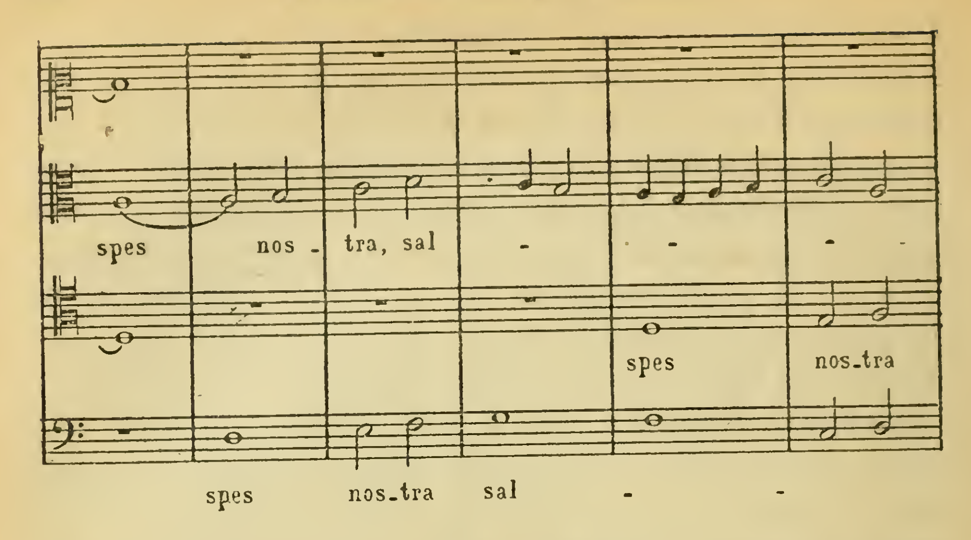
(2) Il mourut en 1571. Pie V, sur la demande du cardinal Pacheco, éleva le « magisterio » de Búrgos à la dignité de « canongía perpetua ». Pedro de Alba succéda ainsi à Ceballos en septembre 1572.

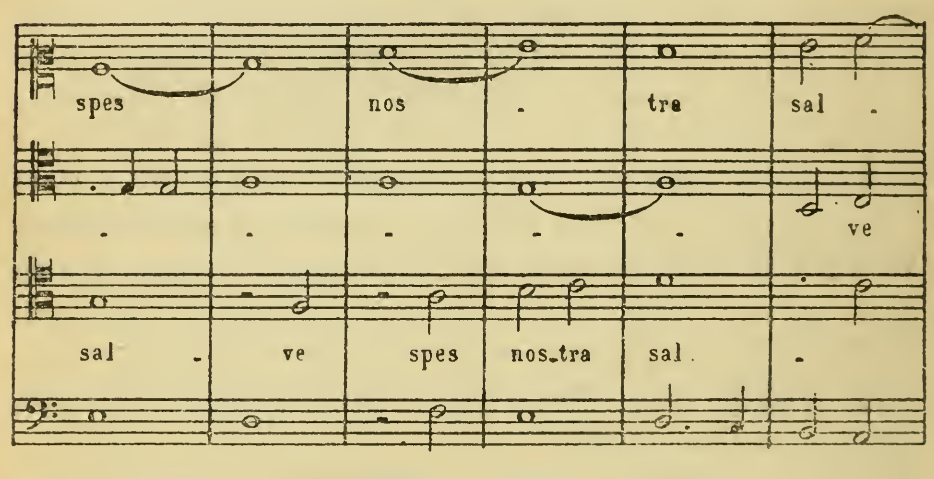
(3) Div. Rimas de V. Esp. Madrid. MDXCI.

gosse contiennent de nombreuses pièces de Ceballos. Saragosse surtout possède une messe du 3e ton (mysticus) qui s'égale aux plus belles de Navarro ou de Morales. Les « motets » que donne la Lira sont de la plus noble et sincère expression, et l'*Inter vestibulum*, sur les mots *deplorabunt sacerdotes* et *Parce Domine*, a un accent si naturel, si vrai, si « philosophique », qu'il faut admirer et se laisser convaincre. Mais nous citerons surtout un *Salve* inédit que nous avons trouvé dans les archives de la cathédrale de Séville. Que l'on se reporte au texte que nous transcrivons en notation moderne, et que l'on considère la simplicité expressive du début, l'adorable période de *Vita dulcedo* avec son retard final imprégné de la plus suave onction ; enfin les deux progressions suppliantes, *nostra Salve :* la seconde surtout, si serrée et poignante, et que l'on dise s'il est possible d'exprimer mieux que ne le fait ici la musique, les sentiments mystiques inspirés au croyant par la très gracieuse légende de la Vierge ? Un Jean de la Croix emploie de même des images parfois décevantes — parce que le langage est imparfait et insuffisant — pour exprimer cet « inexprimable » que la musique traduit sans effort, par le divin pouvoir des sons harmonieusement unis.

Voici le passage le plus émouvant et le plus extatique du *Salve* de Francisco Cevallos :







Nous ne ferons que citer le Tolédan Juan Flores Cellín, qui succéda en 1541 à Antonio Manrique, et fut remplacé dès 1546 par Alonso de Cabría, pour retrouver cette « vertu mystique » chez Miguel Gómez Camargo, né vers 1550 et maître de chapelle à Valladolid. Il ne faut pas confondre ce musicien soit avec Baltasar Camargo, *cantor* de la Reine et connu par sa lettre au duc de l'Infantado, datée du 13 novembre 1611 à Madrid ; soit avec Cristóbal Camargo, de la Chapelle Royale ; soit enfin avec Dìego Camargo qui est peut-être le frère du précédent. Le manuscrit de ses œuvres sommeille encore à l'Escorial et, seul, Eslava en a tiré pour la *Lira* un hymne à l'apôtre Santiago, à 4 voix, dont les « imitations par mou-

vement contraire » sont d'une pureté bien éloignée des artifices d'école si chers aux Néerlandais.

C'est à Compostelle, en l'église consacrée à l'apôtre Santiago chanté par Camargo, que brillait à la même époque Alonso Diego qui succéda en 1560 à Francisco Logroño, et occupa la maîtrise pendant dix-huit ans. Mais ses œuvres ont disparu des principaux « archivos » d'Espagne, et nous ne pouvons ici en donner quelque exemple.

Il en est de même de Sebastian Vivanco qui fut maître à Salamanque. En 1610, il publia un livre de messes et un autre de motets chez un certain Artus Tabernelius Antverpianus. Deux ans plus tard, le roi le nomma *catedrático de musica* à l'Université salamanquine, et par là nous sommes renseignés sur sa valeur et sur sa renommée. D'après les manuscrits de Vivanco conservés à Salamanque Alcalá et Tolède, nous pouvons affirmer la « filiation » castillane de ce savant artiste, et nous espérons une prochaine édition de ses principales œuvres : messes et motets, qui révèlent un tempérament profond et grave, servi par une technique hardie et bien personnelle.

On ne possède sur Rodrigo Díaz (1), Francisco de Avila (2) et les deux Bermeja, Juan et Pedro (3), que d'insuffisants détails biographiques ; et le célèbre Mateo Romero, communément appelé le *Maestro Capitan*, qui dirigea la Chapelle Royale dès le 19 octobre 1598, fut nommé *Capellan de banco* en 1608, et remplacé en décembre 1633 par Carlos Patiño, n'a pas laissé non plus de traces de son passage; tandis qu'un Juan de Barahona Esquivel, dont les œuvres sont presque introuvables, a pu fournir à

(1) Cf. *Lib. de gastos del Archivo que fué de la* O. y F. de Toledo (1596) « Se compró un libro de canto de organo de Rodrigo Diaz clérigo el qual se abinió por los señores obrero e quintanapalla por quatro mill e quinientos mrs, etc... »

(2) Cf. Act. du Cab. de Málaga, du 17 octobre 1612, où Avila est cité comme maître de chapelle des *descalzas* de Madrid.

(3) Juan de la Bermeja, maître à Tolède dès 1619. Remplacé par Luis de Garay en 1644. A Cordoue, il y a un *In exitu Israel* de cet auteur. — Pedro Bermeja fut maître à Salamanque. Cf. Pedrell *Dicc. cit.*

M. Pedrell la matière d'un article de son *Dictionnaire*. Esquivel naquit à Ciudad Rodrigo et obtint une prébende avec le titre de maître de chapelle. Vicente Espinel donna l'*approbatio* à ses *Trois Corps de Musique* dont il ne reste que le second (1). Après une Dédicace en latin, qui n'est qu'une vague flatterie à l'adresse de Fray Don Pedro Ponce de León, évêque de Zamora et Conseiller Royal, un Index nous montre la diversité des talents d'Esquivel qui compose tour à tour des Psaumes et des Hymnes à quatre voix; des « Magnificats » *in primis vesperis* dans tous les tons, et des *Et exultavit in secundis vesperis*; 4 antiphones de la Vierge à 4 et 5 voix; un *Te Deum* à 4 voix, un *Benedictus*, un *Vidi aquam* et un *Asperges*; enfin huit messes à 3, 4 et 5 voix, et tout un Office *pro defunctis*.

Nous ne savons pas si Mateo Romero était Aragonais, mais ce nom est assez fréquent parmi les musiciens espagnols que nous rattachons à l'Ecole Castillane, mais qui ont appartenu à la province de Saragosse ainsi qu'aux deux basiliques de la Seo et du Pilar (2). Saragosse fut, après Tolède, l'un des grands foyers de musique religieuse de l'Espagne Centrale, au XVI[e] siècle, et avait adopté le rite gothique, ainsi que certaines cérémonies telles que les *Siestas* de la Fête-Dieu, ou les *villancicos* dialogués de Noël, ou enfin la scène de la Sybille Hérophile ou Erythrée dont nous parle Vallejo en sa *Dissertation* (3). En outre,

(1) Tome Second des Psaumes, des Hymnes, des Magnificats et de IV Antiphones de la Vierge Marie propres au temps, et en outre (necnon) T (?). Missarum, de Juan Esquivel, naturel de Ciudad Rodrigo et Prébendier de la même Sainte-Eglise. Tout conforme au Bréviaire Romain réformé par le pape Clément VIII. Dédié à... — Grand timbre au centre. — Avec lic. des supérieurs. — A Salamanque, en l'Imp. de France de Aa Tesa, de Cordoue — An 1613 — Au fol. V°. Approb. du Mro Espinel (en castillan) à Madrid, 17 décbre 1611 — Lic. du Commissaire Général — Dédicace — Index. — (d'après M. Pedrell. *Dicc. cit.*).

(2) Sur la Musique en Aragon, cf. dans les *Poesias y Memorias premiadas en los Juegos Florales celebrados en Zaragoza por primera vez el dia 16 de oct. de 1894*, Zaragoza. J. Sanz, 1895, 1 vol. de 866 pp., la *Memoria histórico-critica del desarrollo que en Zaragoza ha tenido el arte musical... desde el siglo XVI* en adelante por A. Lozano Gonzalez.

(3) Cf. *ibid*. Description faite par Barbieri et citée pp. 344, sq.

les archives de la cathédrale contiennent, ainsi que celles de l'église voisine de Huesca, de nombreuses richesses polyphoniques dont les maîtres actuels projettent de faire bientôt l'inventaire (1).

« Au xve siècle, dit M. Lozano (2), l'archevêque Don Alonso de Aragón fonda à la Seo des *Capellanies* et des *rations* de *cantors*, avec de bonnes rentes. Le 2 juillet 1569 fut créée la place de Maître de Chapelle dans le Temple du Sauveur, appelé La Seo. » A cette occasion fut nommé *maestro* D. Melchor Robledo qui venait de la Sixtine où il avait laissé quelques volumes de messes et de motets (3) et qui donna à la maîtrise une merveilleuse impulsion (4). Aussi bien la renommée de ses vertus et de son talent fut telle qu'à sa mort, survenue en 1587, le chapitre tout entier dérogeant à ses statuts, accompagna son cercueil au cimetière (5). Robledo qui avait résidé à Rome vers 1550 sut cependant échapper à l'influence italienne. Ses œuvres qui comprennent les recueils conservés à Rome et des compositions dispersées par tous les « magisterios » d'Espagne, entre lesquelles nous distinguerons des Psaumes publiés en partie par Eslava (6), révèlent un tempérament sévère et puissant. Le motet *Domine Jesu Christe*, par exemple, qui est du genre simple des *faux-bourdons*, nous apparaît, dit Eslava, avec un « caractère si religieux et si dévôt, que ses reposantes clausules et ses fréquents

(1) Notre ami, M. Agüeras, s'y emploie sous la direction du Doyen du Chapitre.

(2) *Mem. cit.*, p. 347.

(3) Voir dans les Archives Musicales de la Sixtine un livre ms. de Messes de Robledo (n° 22) et un livre ms. de motets (n° 38).

(4) Aussi lui donna-t-on une *Ración* de « dos sueldos y nueve dineros cada día, más cincuenta escudos anuales, en tanto que no se ordenara ». Et le 12 janvier 1571 on lui donne « la *Ración de pan y vino* de Mosén Pedro Gascón. » Enfin le 7 août 1571, on lui donne « la posesión del beneficio fundado por Agustina García, vacante por muerte de Mosen Domingo Despinta ».

(5) Cf. *Memorias de la Seo, por el canónigo Pérez*. cit. par Latassa et Gómez Uriel : Bibl. ant. y nueva de escrit. aragon. Zaragoza, 1834.

(6) Cf. dans la *Lira* : un *Magnificat* et un *Domine Jesu Christe*. Le thème de ce dernier motet est sans doute espagnol.

silences invitent au recueillement et à la méditation sur la Passion sacrée du Rédempteur, qui est le sujet de la composition ». Et rien n'est plus vrai : la seule introduction est émouvante, malgré l'absence de complication ; la chute des voix sur l'unisson donne une impression de calme paisible, et les courtes notes de passage confiées au ténor imprègnent cette cadence d'une tendresse mystique. La « progression » montante et descendante de la période *Heli, Heli, Lamma Sabactani* est une trouvaille quant à la justesse de l'accent. Robledo, en ces quelques notes, nous dit, lui aussi, qu'il a vu le Christ, qu'il l'a entendu, et qu'il ne fait que transcrire l'harmonie des paroles divines.


He - li He - -
He - li He - -
He - li He - -
He - li He - -


-li Lam - ma sa -
-li Lam - ma sa -
-li Lam - ma sa -
-li Lam - ma sa -


bac - - - - ta - ni
bac - ta - - - ni
bac - ta - ni - en
bac - - ta - - - - - ni

A Robledo succédèrent quelques maîtres insignifiants tels que José Gay, Cristóbal Tellez, Martín Ruiz, et Francisco Silos. Juan Oriz et son successeur Sébastien Aguilera de Heredia eurent le titre d'Organistes. Aguilera, cependant, est plus connu comme compositeur. Il procédait de cette église de Huesca que Mateo Calvete devait élever au rang des plus célèbres basiliques où se conservèrent les traditions musicales espagnoles. Aguilera entra à la Seo le 29 septembre 1603 : il s'y distingua par son activité et son zèle aussi bien pour le service du temple que pour la composition. Il acquit dans l'art particulier des « Magnificats » une telle renommée que les maîtrises de toute l'Espagne se disputèrent ses collections. Aujourd'hui encore il n'est pas d'archive de musique dans la péninsule, qui ne possède des « Magnificats » d'Aguilera, lesquels se chantent en Aragon ou en Navarre. C'est en 1618 que l'auteur publia son recueil à 4, 5, 6, 7 et 8 voix, dans tous les tons liturgiques (1). Les « Magnificats » sont construits sur les thèmes du plain-chant tel qu'on le déclamait en Espagne de la même manière que les psaumes des maîtres espagnols reposent sur les intonations *saeculorum* de ces psaumes (2). La variété des développements

(1) Cf. Actas del Cab., 12 Enero de 1618 : « Mosén Sebastian Aguilera, Organista, dió un memorial en que representó al Cabildo cómo sacava á luz un libro de música de *Magnificas* para cuya corrección de estampa pidió se le concediese que un músico de la Capilla, el que eligiese, asistiera á la imprenta, y que se le hiciese presente el tiempo que durase, con tal que no se haga falta á el choro los días que hubiese Canto de Organo. » — Cf. aussi, *ibid.* « Miércoles último de Octubre. Ordenaron que atento que Aguilera a compuesto un libro de Canto de *Magnificas* y lo ha dirigido al Cabildo y que ha de ser de mucho probecho para la Capilla, que en señal de Agradecimiento se le den 100 libras y se remitió á los nombrados de la hacienda que vean de lo pagar de la Administración que con más commodidad se lo pueda dar. » Cit. par Lozano, *op. cit.*, p. 362.

L'œuvre d'Aguilera a pour titre « *Canticum beatissimae Virginis Dei Mariae octo modis seu tonis compositum, quaternisque vocibus quinis, senis et octonis concinendum* — Cesaraugustæ. Ex. Tip. Petri Cabarte, 1618. — Dans la Bibl. Carreras de la Diputac. de Barcelone, on trouve : *Psalmos cum quatuor vocibus...* Zaragoza, 1662. — Enfin, Cf. vol. ms. d'œuvres d'orgue en la Bibl. prov. de Barcelone.

(2) Cf. Eslava. *Breve Memoria cit.*, pp. 71 et 72. Cf. aussi L. Villalba : Aguilera. Bibl. Sacro Musical... Santa Cecilia, Ep. 2, vol. 1. setiembre 1911.

est subordonnée à celle du texte, et jamais la musique ne s'affranchit de cette tutelle du poème sacré, ou ne se départ de la plus pure tradition espagnole.

Aguilera eut pour maître de chapelle et pour ami D. Bernardo Peralta y Escudero qui vint de Búrgos à Saragosse le 9 décembre 1611 et qui se fit connaître par des motets et surtout des messes dont une de *Requiem* pour deux chœurs s'exécute encore aujourd'hui. Peralta eut pour successeurs : Sebastián Cueto (26 novembre 1632) chargé des enfants de chœur ou « muchachos infantes » ; Sebastián Romeo (17 décembre 1636); Diego Pontac (7 septembre 1649) dont nous avons eu à nous occuper dans les Écoles valencienne et catalane ; enfin Fr. Manuel Correa, qui quitta Sigüenza pour occuper la place de la Seo le 13 septembre 1650, et qui ouvre l'ère de la Renaissance musicale espagnole, par ses procédés techniques tout modernes, comme par exemple : un chromatisme chronique, les dissonances naturelles sans retard et l'introduction du temps fort. Correa marque la fin du gothisme musical aragonais.

Mais aux côtés de la Seo florissait au XVIe siècle la chapelle du Pilar, formée à l'origine par un « capiscol », des chanteurs, des ménestrels, des enfants, un luthiste et une contrebasse. Ce n'est qu'en 1577 qu'apparaît un Maître de Chapelle au Pilar, mentionné de nouveau sur les registres du 31 décembre 1584. A partir de cette dernière date, des noms sont cités d'organistes ou de « maestros » tels que : l'organiste Martín Monge ; Mosén Marco (3 février 1586), nommé maître en 1594 ; Lobera, chargé en 1588 de garder en pension l' « infant » Perico Ximeno ; Francisco Miravete (2 mars 1589) ; Cristóbal Cortés dont nous avons pu voir une partie *Superius* d'une collection incomplète et manuscrite de *villancicos* et qui, maître dès 1593, vit augmenter son salaire « pour conserver la quiétude des chanteurs et de la chapelle » ; Mosén Miguel Thomás, organiste en 1594 ; Juan Pujol que nous avons placé parmi les musiciens catalans ; Raimundo (*sic*) chargé de la

« infantería mayor » le 3 novembre 1632; Urbán de Várgas déjà cité parmi les Catalans, et qui laissa à l' « archivo » dont il fut maître dès 1645, plus de 180 compositions religieuses; enfin Lucero Clavería, qui, tel Correa pour la Seo, représente pour le Pilar la fin de la tradition espagnole. Organiste dès 1656, il publia en effet un fascicule par lequel il soutenait les nouvelles théories de la musique émancipée, contre les anciens principes d'un art avant tout subordonné au sens strictement liturgique et aux formules consacrées du plain-chant, romain ou visigothique (1).

Autour de ces divers maîtres ou organistes de la Seo et du Pilar, nous pouvons placer des théoriciens comme Pedro Ferrer, auteur de l'*Intonario General* (2), Martín Martínez élu chanoine le 15 novembre 1531 et musicien renommé, ainsi que Juan Loscos, mort le 3 juin 1562; des chanteurs comme Mosén Gerónimo Espeleta, tiple du Pilar en 1584 chassé par le chapitre en 1594; Mosén Diego Lorente autre tiple du Pilar qui subit le même sort qu'Espeleta, le même jour et pour la même cause; Mosén Torres admis au Pilar en qualité de contralto le 26 janvier 1585; Fr. Sebastián de Alcalá et Fr. Miguel Romero, ténor et contralto que Charles-Quint emmena à Yuste; Juan Blas de Castro, né vers 1560, musicien en 1594 du duc d'Albe, chanteur et *vihuelista* (3), grand ami de Lope de Vega qui le cita dans son *Arcadie* (Brasildo) et dans ses *Pasteurs de Belén* :

> Oh tú, dos veces músico divino,
> Que aquí, famoso aragonés, lo fuiste! (4)

(1) Cf. Lozano, *op. cit.*, p. 367.

(2) Déjà cité au chap. v.

(3) Cf. Cristóbal Suárez de Figueroa *Plaza Universal de todas las ciencias* (1615). Cite parmi les *vihuelistas :* Benavente, Palomares, Juan Blas de Castro, etc.

(4) Saldoni accuse ici Lope de s'être trompé et transcrit dans ses *Efemérid.* cités un acte de baptême tenant à prouver que Castro était Madrilègne : « Siete de Enero de 1567. — En este dicho dia mes y año suso dicho bauticé á Juan hijo de Juan Castro y de su muger María Blas, vecinos de Madrid : fueron sus compadres Juan de Torres y Comadre Catalina de Ledesma — Obispo. »

et encore :

> En nombrando á Juan Blas se nombra á Orfeo,
> Pintó el mundo divino de tal suerte
> Que le sirvió el pincel de voz y lengua (1).

En 1605, Castro était musicien et huissier de chambre de Philippe III et recevait un traitement de la Maison Royale (2). Vers 1614 il devint aveugle et vingt ans plus tard, il mourut à Madrid. Lope, dit-on, lui baisa la main sur son lit de mort, et le roi ordonna de garder toutes ses œuvres musicales dont il ne reste cependant que quelques morceaux disséminés dans les églises d'Espagne parmi lesquels nous distinguerons deux *villancicos* de Noël que nous avons vus au Pilar.

Enfin dans le musée provincial de Saragosse, nous avons remarqué une pierre tombale représentant la Vierge agenouillée devant un musicien : Juan Bosquet ; monument dû à la libéralité de Charles-Quint dont Bosquet fut l'un des chanteurs préférés. Bosquet mourut en 1577 à Saragosse où il avait accompagné l'empereur.

Les richesses que contiennent les archives de la Seo et du Pilar révèlent jusqu'à quel point la tradition établie par Robledo avait été féconde. Outre les compositions des maîtres de Saragosse, on y trouve des collections de Palestrina, Morales, Romero, Victoria, Aguilar, Busch, Marqués, Mesa, Santiago, Solanas, etc. Les études des « infants » de la Seo et du Pilar durent être fort poussées ; et l'on ne saurait s'étonner de l'importance du foyer musical aragonais, lorsqu'on lit aux *Actes Capitulaires* du mercredi 26 novembre 1636 (3) le programme des connaissances exigées pour l'obtention de la place de maître de Chapelle à la Seo, ou lorsque l'on feuillette les relations

(1) Aussi Soriano Fuertes en son *Hist.* citée, le crut-il peintre.

(2) Les « gajes » d' « ugier » étaient de 43.920 mrs. annuels, et ceux de « músico » s'élevaient à 30.000 seulement.

(3) Cf. Lozano, *op. cit.*, p. 376. Memoria, de lo que se pidió en la oposición al Magisterio que se hizo en la Santa Iglesia Metropolitana de La Seo de Zaragoza, la cual se principió el 17 del mes de noviembre del año 1636.

de fêtes religieuses comme celles qui eurent lieu en 1615 pour la béatification de sainte Thérèse.

*
* *

Ce n'est pas seulement par la musique vocale que les Castillans savent traduire, dans un sens traditionnel, les sentiments nouveaux suscités par le mouvement de théologie mystique (1). De nombreux talents, en effet, confient à l'orgue leurs douleurs résignées ou leurs joies confiantes, et l'instrument du XVI[e] siècle, encore que bien imparfait, se prête, avec plus de docilité que la polyphonie humaine à l'expression mouvementée des affections de l'âme. Les organistes espagnols ne s'éloignent pas de la tradition tonale ; ils respectent les modes et se complaisent même à en épuiser les ressources : « Dans l'orgue, dit le P. Villalba (2), apparaît dès le début le caractère polyphonique sévère et classique, identique à celui de la musique vocale

(1) Nous avons oublié volontairement certains polyphonistes espagnols du siècle d'or. S'ils n'étaient pas pour nous des inconnus au même titre qu'un Ivo Vento ou qu'un Fragmengo, par exemple, les renseignements que nous possédons sur eux sont si vagues ou si sujets à caution que nous avons dû, en ce livre qui n'est pas une *Histoire de la Musique espagnole*, les passer sous silence. Il nous sera donc permis, en une simple note, de citer maintenant quelques-uns de ces musiciens qui jouirent en leur temps d'une grande renommée et qui nous ont laissé, disséminées çà et là dans les archives ecclésiastiques de la péninsule, des œuvres qui mériteraient d'être restituées aux bonnes maîtrises dont le répertoire se borne à une demi-douzaine de compositeurs. Nous nous rappellerons ainsi : Casttillo, maître de Zamora ; Mateo Fernández (maître de l'Impératrice ; Cf. le Bachelier Villalón en son *Ingeniosa Comparación entre lo antiguo y moderno* (1539) ; Logroño, maître de Santiago ; Ordoñez, maître de Palencia ; Pedro Periañez ; Sebastian Raval (chapelain de l'ordre de Jérusalem et musicien d'abord du Duc Urbino, puis du vice-roi de Sicile, Duc de Maqueda qui le nomme maître de la cathédrale de Palerme ; public des *canzonette* à 4 v. à Venise (1593), des motets à Palerme (1601) et des madrigaux à Venise (1585) qui en font un disciple de Willaert) ; Juan del Risco, maître à Tolède (antecesor : Alonso de Tejada ; sucesor : J. de la Bermeja) qui écrivit dans le genre gai (*villancicos, loas, zarzuelas, motets*) et fut célébré par Gongora ; Rivafrecha ; Baltasar Ruiz, maître à Osma (Cf. le bachelier Tapia en son *Vergel* cit.) enfin Sepúlveda cité par Valderrábano (*op. cit.*), etc...

(2) Cf. Villalba. *La Escuela Orgánica española. Conferencia histórica.* Madrid. 1907.

de l'époque, sauf quelques divertissements de cadence, obligés pour tous les organistes ».

L'époque la plus classique de l'orgue correspond en Espagne au XVI[e] siècle : Cabezón est le chef incontesté d'une pléiade d'artistes qui se nomment : Santa María, Peraza, Fernández Palero, Diego del Castillo, Soto, Clavijo, Aguilera, Verdugo, Bernabé del Aguila, Ballesteros, Chaves, Jiménez, Pablo Bruna, Juan Sebastián, Gabriel Serrano, etc... Vers 1650, le caractère de cette école se modifie notablement. Les influences qui se font sentir dans la musique vocale atteignent en même temps la musique d'orgue. L'artifice domine dans les œuvres de Tafalla, Torrijos, S. Jerónimo, Soler, Cabanillas et Vila. La tendance à la mélodie libre, à l'harmonie de pur accompagnegnement, à la forme sèche et vide, l'emporte sur le merveilleux *expressivisme* antérieur.

Le plus grand nom de cette Ecole Espagnole d'Orgue qui fleurit au XVI[e] siècle (1), et que l'on a réhabilitée en ces derniers temps, est certainement celui de Antonio de Cabezón (2). Nous ne savons des orgues dont joua cet

(1) Cf. Pedrell. *El Organista litúrgico-Español,* selección de composiciones de organistas clásicos españoles precedida de avisos y prácticas para el uso y empleo del órgano litúrgico... Vidal Llimona y Boceta, Barcelona 1905 — *Ibid. Organografia musical antigua española...* Gili, Barcelona, 1901. *Ibid. Antologia de organistas clásicos españoles.* Alier, Madrid, 1908. — Villalba. *La Escuela orgánica Esp.*, cit. — *Ibid. Organistas españoles,* dans Santa-Cecilia, rev. y publicación mensual de mús. relig., depuis le vol. 1, época 2ª Enero 1911.

(2) Découvert par M. Pedrell en son *Hisp. Sch. Mús. Sacra,* cit. vol. III, sq. — Cf. en outre : Eslava *Breve Memoria,* cit. — Soriano Fuertes, *op. cit.* — Fetis et Eitner, Dict. cit. — Gachard *Lettres de Philippe II* — C. Pérez Pastor : *Escrit. de concierto para imprimir libros* (rev. de arch. Ag. Set. 1897) — Cabeçon, *Obras de musica para tecla, arpa. y vihuela de A. de C. Músico de la camara y capilla del Rey don Philippe nuestro Señor* Madrid 1578. B. N. M. R. 3891 — Cabezón, numéro spécial de la *Revista Musical Catalana,* Any VII, Març de 1910, núm. 75 — Cabezón, Homenaje de la Revue *Música Sacro-Hispana* Mar y Cía, Bilbao, junio de 1910 — Lliurat, Antonio Cabezon, dans S. I. M. français. VI Année, nº 11, 15 novembre 1910 p. 604 sq. A la page 605, on lit : « Antonio de Cabezón est [donc] né à Castrillo de Matajudíos, quartier de Castrojeriz (province de Burgos) en 1510. Il était fils de Sebastián Cabezón et de María Gutiérrez. Il mourut à Madrid le 26 mars 1566. Nous pourrons ajouter qu'il était aveugle dès l'enfance (« desde muy niño », écrit son fils Hernando), et qu'il fut maître *de la cámara y capilla* de Charles V et de Philippe II. »

artiste illustre que ce que nous dit des orgues espagnoles au XVIe siècle un Audsley, par exemple (1), ou l'auteur déjà cité de la *Déclaration* des orgues existant au monastère de Saint-Lorenzo el Real. Mais nous n'ignorons pas le succès obtenu par le « Bach espagnol (2) » partout où il se fit entendre. Dans le chapitre de son *Memorial*, intitulé *Des habiletés d'aveugles*, Zapata nous apprend que « nul n'égala Antonio de Cabezón, musicien d'orgue de Sa Majesté, ni dans ce temps ni dans le passé. Non seulement il jouait de l'orgue, mais il en utilisait jusqu'aux moindres ressources pour l'effet concertant, exactement comme s'il voyait (3) ». Dans son *Heureux voyage du prince Don Felipe*, Juan Calvete de Estrella écrit : « Le prince étant arrivé à l'Iglesia Mayor, fut reçu en solennelle procession par le clergé... On dit la messe pontificale pendant laquelle se firent entendre les chanteurs et la chapelle du prince, pour l'émerveillement du peuple tout entier qui voyait cette solennité, et qui écoutait cette musique divine et ces voix d'élite, ainsi que la douceur et le charme étrange avec lesquels jouait de l'orgue le maître unique en ce genre : Antonio de Cabezón (4). » Le musicien flamand Pierre Maillart qui fut maître de la chapelle de Philippe II de 1565 à 1570, nous apporte ce témoignage : « Qui est celui qui peut dire (s'il est homme sensible), n'avoir jamais ressenti la force et l'efficacité de la musique, oyant chanter quelque excellent joueur d'instruments ? Quant à moi, si mon témoignage peut venir sur les rangs et s'il est d'aucune autorité, je puis dire, qu'oyant en Espagne quelquefois un Fabricio Dentice, Italien, sonner de son luth, un Antonio de Caveçon, Espagnol, toucher et chanter sur les orgues,

(1) Cf G. Ashdown Audsley, Ll. D. *The Art of Organ-building*. Dodd, Mead and C°, New York, MCMV. V. 1, p. 50.

(2) Ainsi appelé par M. Pedrell en sa corresp. avec le Dr Krebs : Cf. *Rev. Mus. cat.*, cit. p. 89-90.

(3) *Memorial cit.* — t. XI.

(4) Juan Christóbal Calvete de Estrella : El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe hijo del Emperador Carlos Quinto Máximo. desde España à sus tierras de la baxa Alemania, etc... Martin Nucio, Anvers MDLII, p. 18.

et autres excellents personnages, et spécialement estant à Alcalá, oyant aucuns estudiants chanter sur la ghitarre (ce que l'Espagnol sçait fort bien faire à la moresque, et qui approche de plus près de l'ancienne manière de chanter, je fus tellement ravy et si vivement esmeu, que je ne pouvois plus doubter de la force efficace et effect de la musique (1). » Enfin (2) Hernando Cabezón, son fils, qui fut l'éditeur des œuvres paternelles, après avoir, dans un précieux *Proemio* (3) vanté ses avantages (4), et fait l'éloge de son père comme concertiste (5), nous montre combien Antonio de Cabezón était pénétré de la grandeur de son art et de sa portée morale : « Il ne se contentait « pas d'enseigner la musique à tous ceux qui s'y appli- « quaient, mais il leur conseillait de toujours servir Dieu « afin de pouvoir progresser en elle. Grâce à ces vertus « et à beaucoup d'autres qu'il eut, mon père fut bientôt « entouré de l'estime universelle et de l'affection de tous, « car, en vérité, il n'est rien qui rende les hommes plus « dignes d'être aimés que la vertu. L'excellence du « génie, lorsqu'elle est seule, ne provoque point l'amour, « mais l'admiration et l'envie (6). »

(1) Pierre Maillart. *Les Tons ou discours sur les modes de la musique et les Tons de l'église*, etc... Tournay, Ch. Martin, 1610, p. 171.

(2) Cerone, en son *Melopeo* cit. p. Preamb. fol. I°, ne cite que Antonio Ratia et Bernardo Clavixo (*sic*).

(3) Cf. Obras de Musi | ca para Tecla Arpa y | vihuela, de Antonio de Cabeçon, Musico de | la camara y capilla del Rey Don Phi- | lippe nuestro Señor — Recopiladas y puestas en cifra par Hernando | de Cabeçon su hijo. Ansimesmo Musico de Camara y capilla de su Magestad. Dirigidas á la S. C. R. M. Del Rey Don | Philipe nuestro Señor. [Armes d'Espagne]. Con priv. | impressas en Madrid en casa de Francisco Sanchez. Año de M.D. LXXVIII. (Bibl. Univ. de Barcelona).

(4) « Son tantas las ventajas que á los demás instrumentos tiene, que son manifiestas y claras, y cada uno entenderá aunque no sepa musica. Las quales me paresce que se pueden abreuiar en una sola y es que si del instrumento al arte puede auer alguna proporcion ó semejanza entre todos los instrumentos músicos, ninguno hay que mejor la tenga á su arte... etc... »

(5) « Estas jornadas y ocupaciones no le dexaron escreuir como lo hiziera si tuuiere quietud y tiempo. »

(6) Aussi bien, Cabezón aima et fut aimé. Malgré son infirmité, il fit un mariage d'amour : *Casó por amores, que fué gran marauilla en un ciego,*

Ce « saint » laïque est aussi un précurseur. Il donne le premier pas vers la forme moderne de la symphonie, anticipe l'usage de formules plus tard adoptées et « pressent comme le dit M. Pedrell, la compénétration des deux modalités modernes sur une note commune. » Cependant il demeure dans la plus sévère tradition polyphonique. Les variations, les différences dont sont armées ses œuvres organiques ne touchent point à l'essentiel de la musique avant tout expressive (1). Ses constructions musicales ont pour base le chant grégorien qu'il harmonise avec une merveilleuse entente des propriétés modales. En outre d'une robustesse peu commune de style, d'une inflexible logique intérieure, on trouve chez Cabezón les « pures et tristes effusions, l'onction, la vertu suggestive des pieux sentiments, un je ne sais quoi : la passion, le drame de douleur de sa vie, l'amour infini qui s'anéantit en Dieu, la joie d'une éternelle Beauté vraiment possédée (2) ».

Deux courts exemples vont nous en convaincre : Ce sont un Versillo du 6e ton, et un Intermedio du 1er ton pour les strophes de l'hymne *Ave Maris Stella* (3).

Le Versillo est du VIe mode que l'on appelle *dévot* et qui « a de la solennité, de la douceur, de la mysticité, de la tristesse (4) ». Sur une pédale de dominante, le dessin mélodique s'expose, mélancolique, profond et grave, et s'échelonne aux trois voix supérieures. Puis une modulation saisissante l'emporte dans une envolée de tristesse attendrie. Une imitation à l'octave le ramène à

écrit Zapata, *loc. cit.* — De sa femme, Luisa Núñez de Moscoso, il eut deux filles et deux fils.

(1) Cf. L. Villalba : *El estilo polifónico y la obra de órgano de Cabezón.* (Rev. Mus. Sacro-Hisp. n° cit. p. 146) : «... Diferencias que penetren en lo íntimo de la construcción armónica. que varíen la interior contextura de las frases y presenten el todo con ondulaciones nuevas, y ofreciendo aspectos nuevos que interesen por igual al ritmo, á la melodía, à sus acompañamientos, apenas tienen lugar nunca, y, á lo más, se esbozan con timidez. »

(2) Cf. *Hisp. Sch. Mus. Saecr*, t. III, p. LIII.

(3) *Ibid.*, pp. 28 et 49.

(4) Cf. Labat, *op. cit.*, t. I, p. 198.

la tonalité primitive, et c'est une cadence sereine après des phrases angoissées.

Quant à l'Intermedio, il appartient à ce premier mode *gravis* puisé dans le dorien des anciens Grecs et qui marque la tristesse religieuse par sa tierce mineure, la noblesse et la grandeur (1). Le thème de l'œuvre est sans doute liturgique. Cabezón le développe avec une *effusion* vraiment mystique ; et une progression contrepointée (2), d'une inspiration soutenue et grandiose amène une calme et belle péroraison d'un rythme solennel, auquel une pédale intérieure de dominante prête une forte unité tonale. La pièce tout entière, sans aucun de ces artifices dont sont coutumiers les musiciens néerlandais, s'impose par une majesté sans exemple et un accent de sincérité religieuse qui surprend dans une œuvre de musique purement instrumentale.

Cabezón (3), auquel nous pourrions adjoindre l'auteur de la *Déclaration d'Instruments :* Bermudo, fit école. Nous avons distingué dans l'histoire des organistes espagnols une période classique et une période de décadence qui embrassent environ un siècle et demi. A la première se rattache d'abord le dominicain P. Tomás de Santa María (4). Il naquit à Madrid, sans que l'on sache la date exacte, et entra dans l'ordre des Prêcheurs. Il tint l'orgue de Saint-Paul à Valladolid ; et cette église étant sise près du Palais Royal, il est permis de croire que Santa-María se lia avec Cabezón et en reçut même des conseils. Nous avons

(1) Cf. Dom Jumilhac. *La Science et la Pratique du Plain-chant.* 2e éd., p. 266.

(2) Mesures 29 à 33.

(3) Cf. le tombeau de Cabezón, avec l'inscription latine, en l'église San Francisco el Grande, à Madrid.

(4) Cf. L. Villalba. *Santa Cecilia* cit. Ep. 2a vol. I et suiv. Cf. aussi P. Juan Marieta : *Hist. Ecles.* Cuenca, 1594, lib. XIV, p. 211, b : « Murió año de mil y quinientos y setenta. » — *Scriptores Ordinis Prædicatorum...* inchoavit. Jac. Quertif... et absolvit Jac. Echard. Paris 1721, t. II, p. 213, a. — Joseph Ant. Alvarez Baena : *Hijos de Madrid*, Ben. Cano, Madrid, 1791. Tomo IV, p. 336. — Gallardo : *Ensayo* cit. IV, p. 496. — *Gaceta musical de Madrid*. Breve reseña d'Eslava. Año II, no 3, p. 21 — Saldoni, *Efem.*, IV, p. 313. — Pedrell : *Mus. Sacra*, vol. VI.

vu, au chapitre v, quelle fut son œuvre théorique : ce livre intitulé *Arte de tañer fantasía* (1565), et qui est une véritable *Méthode* d'orgue. Nul doute que l'auteur d'un traité aussi précis n'ait été lui-même un organiste remarquable. Les *Clausules* écrites dans les huit modes (1) prouvent en outre qu'il fut un compositeur scholastique d'une inspiration austère et élevée.

C'est encore à l'Ecole Castillane qu'appartient un autre célèbre organiste : Francisco Peraza, dont nous savons la grande renommée par Francisco Pacheco (2). Il naquit à Salamanque, et obtint la prébende d'organiste, à Séville avec 200 ducats de fabrique. Il émerveilla par son jeu Francisco Guerrero, Philippe Rogier et le *vihuelista* Pedro Bravo. Enfin il se distingua dans l'invention (fantasía) par les « mixtures de l'orgue... les gloses... l'esprit et le charme... les trouvailles élégantes... et les nouvelletés plaisantes... » Pacheco ajoute qu'en son temps les *villancicos*, chansonnettes et motets de Peraza obscurcirent ceux de tous les autres compositeurs (3).

De Fernández Palero, organiste et compositeur, nous ne savons que ce que nous apprennent soit le traité de chiffrage de Venegas de Henestrosa, soit le registre des *Actas* du chapitre de Málaga (4). Cotes le nomme parmi ses « ennemis déclarés ». Nous avons étudié, d'autre part, comme compositeur, Diego del Castillo qui appartient à l'Ecole Andalouse et qui fut aussi un organiste remarquable. Enfin Pedro Soto (5) qu'il ne faut pas confondre

(1) Cf. *Arte* cit. Fol. 67, v. lib. I. Les thèmes de ces *Clausulas* dans les divers tons sont ou originaux ou grégoriens. L'auteur les traite par les procédés les plus simples, toujours dans l'esprit strictement liturgique des huit modes ecclésiastiques.

(2) *Libro de Descripçion de verdaderos retratos...* Sevilla 1599.

(3) Peraza mourut à 34 ans, le 23 juin 1598 et fut enterré à Séville « devant la chapelle de Notre-Dame de la Antigua, avec une épitaphe castillane qui fut mise par son frère. » Nous ne possédons aujourd'hui que l'épitaphe latine trouvée par Pacheco dans les papiers du maestro Francisco de Medina. Cf. L. Villalba, *loc. cit.*, p. 11.

(4) 1° du 20 décembre 1568 ; 2° du 2 avril 1569.

(5) Cf. Pedrell. *Antologia de organistas clásicos españoles* (siglos XVI,

avec le chanteur Francisco de Soto (1), fut le digne émule de Peraza ou du Catalan Vila.

Plus intéressant encore nous apparaît Bernardo del Clavijo à qui Vicente Espinel, en la IIIe Relation (descanso Vº) de son *Márcos de Obregón*, consacre des lignes si élogieuses (2). Clavijo, dont toutes les œuvres semblaient perdues à jamais, mais dont un *Tiento* fut retrouvé par le P. Villalba dans un manuscrit de l'Escorial (3), et plusieurs motets — précédés d'une dédicace latine à Henrriquez de Guzman furent découverts par M. Pedrell, Clavijo nous est connu par quelques documents. Entre autres : un acte particulier du chapitre de Tolède joint à une écriture octroyée par Sebastián Aguilera en faveur du « maes-« tro Bernardo de Clabixo tañedor de su magestad rresi-« dente en la villa de Madrid », et d'Antonio Gracián, lequel accuse un certain degré de relations établies entre les deux organistes (4) ; puis la première Relation (descanso XI) du Márcos de Obregón, établissant que Clavijo fut organiste de Philippe III (5). Tout porte à croire qu'il fut professeur de musique à Salamanque entre Salinas et Vivanco, mais nous ignorons l'année de sa nomination, de même qu'il nous est impossible, jusqu'ici, de vérifier s'il occupa réellement le « magisterio » du palais. Le « Tiento » retrouvé par le P. Villalba (6) révèle le connaisseur pro-

XVII, y XVIII) conteniendo estudios críticos-biográfico-blibliográficos de las obras de Cabezón (Antonio, Juan y Hernando, hermano é hijó respectivamente), Fernández Palero, Soto (Pedro), Jiménez, Aguilera de Heredia, Clavijo del Castillo, Oginaga (Joaquín), Elías, Llisá, Fray Miguel López, Moreno (Juan), P. Antonio Soler. Dos vol. en fol. (Alier, éd.).

(1) Cf. notre chap. III. Aperçu des Nationalités Musicales au XVIe siècle. *Liste des Chanteurs de la Chapelle Pontificale.*

(2) Cf. *Relac. de la vida del Escudero Márcos de Obregón.* Bibl. de Aut. Esp... Rivadeneyra. Relac. III, desc. V.

(3) Cf. *Ciudad de Dios*, nº 3, 5 junio 1896. Un ms. de música del Archivo del Escorial, apuntes para la Historia del género orgánico en los s. XVI — XVII — XVIII.

(4) Cf. Pedrell. *ibid.*, p. 369 en cabildo. 14 de junio de 1619, vid. legº 2º. Arch. histor. Toledo.

(5) Cf. *ed. il.*, p. 401.

(6) Tiento de 2º tono por G. sol re, ut. Publié par le P. Villalba, dans l'*Antologia* de la Rev. *Santa Cecilia.*

fond des secrets du contrepoint et l'artiste inspiré comme les plus grands (1).

Clavijo fit des musiciens renommés de ses deux enfants : Francisco (2) et Bernardina (3). Nous avons dit qu'il eut pour ami Sebastián Aguilera de Heredia qui nous est déjà connu comme compositeur justement célébré de « magnificats », mais qui se place aussi parmi les meilleurs compositeurs de musique d'orgue (4). « Il faut se rappeler, dit le P. Villalba (5), la *Salve de primero tono,* très suave composition de saveur hautement mystique ornée de gloses et de fioritures qui se mêlent au chant de la *Salve* et où s'unissent habilement l'expression et l'art. Nous citerons encore deux des « tientos de falsas », celui du sixième ton et le dernier du quatrième ton, où la figure d'Aguilera se détache vaillante et hardie, sans rencontrer d'entraves pour son génie, ni d'obstacles pour son inspiration. L'*œuvre du premier ton* est digne d'études pour ses gloses, non moins que celle du *huitième ton*, *ensalada,* écrite avec une merveilleuse souplesse, et à laquelle la variation fréquente de mesures donne le caractère d'une « miscelánea », ou *pot pourri* (*sic*) plein de fraîcheur, et où Aguilera mit en jeu le choix le meilleur de ses connaissances pratiques sur l'orgue. Il faudrait publier toutes ces pièces pour faire remarquer à propos d'elles mille choses dignes

(1) Cf. Villalba, *op. cit.*, p. 9 (ep. 2ª vol. 1, sept. 1911), et la *Conf. hist. sobre la escuela orgánica española*, cit., p. 79 : « Se aspira en ella (la obra del *Tiento*) ese perfume y aroma del arte santo. »

(2) Cf. Pedrell, *Dic. cit.* Organiste et clavicordiste de S. M. (Cf. Sumario y nóminas de los gajes que se han de pagar a los capellanes, cantores y oficiales de la Capilla del Rey Nuestro Señor de su Real Casa de Borgoña en los cuatro meses del tercio postrero deste año de 1633, et Cf. le Sumario de 1637) D. Lázaro Diaz del Valle (Cf. sa : Nobleza de sangre y heroicas virtudes del rey nuestro señor Felipe IV. 1 vol. con ilum.) l'appelle organiste de la Chapelle Royale de Philippe IV, et gentilhomme de la Maison Royale.

(3) Cf. Espinel. « Monja en Santo Domingo el Real, monstruo en la tecla y arpa. » (Desc. V, 3ª Relacion du *Márcos de Obregón*).

(4) Cf. les deux mss. cit. de l'*archivo del Escorial.* Contiennent : des *tientos*, des *falsas*, des *vajos*, des *Salbes*, et des *Obras* dans les divers tons, *aguilera.*

(5) Cf. Santa Cecilia Sept. 1911. Ep. 2ª vol. I, p. 7 et 8.

d'attention que l'on y trouve : telles qu'une glose de cadence pratiquée antérieurement par Cabezón et ensuite, au XVII[e] siècle, par Bruna et Jiménez, si exclusivement propre à l'école espagnole qu'elle en semble la marque su rúbrica y contraseña); une autre [glose] finale, souvent répétée dans les œuvres d'orgue de ce siècle; les étranges combinaisons rythmiques exécutées avec une liberté et une facilité admirables ; artifice alors en vogue, dont on rencontre les premiers exemples chez Cabezón et Peraza, et qui avait pour objet de donner de la variété aux compositions, soit au moyen de changements fréquents de mesures, soit par l'agglomération — presque toujours dans la dernière période de l'œuvre — de « seisillos » ou de « tresillos »; et enfin les « échos harmoniques » qui sont la preuve du génie et de l'inspiration d'Aguilera. »

Sebastián Martínez Verdugo, Bernabé del Aguila et Luis de Ballesteros sont presque des inconnus (1). De Gaspar de Chaves, nous savons seulement qu'il fut un organiste renommé vers l'an 1550 (2). Avec l'organiste qui prit le pseudonyme de Jiménez commence déjà la décadence de l'école. Nous connaissons une vingtaine de compositions de cet auteur mystérieux (3) remplies de gloses fécondes, de nouveautés hardies (4), de couleur et de force, mais aussi d'effets et d'artifices qui caractérisent l'évolution renaissante de la musique. Pablo Bruna qui fut l'élève de Jiménez et que l'on appela l' « aveugle de Daroca » par opposition à l'un de ses rivaux surnommé l' « aveugle de Valence » (5), nous paraît surtout comme un virtuose ignorant de la tradition polyphonique. Nous

(1) Cf. Soubies. *Op. cit.*, p. 67.

(2) Cf. *Arch. que fué de la Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo.* Leg° I. — Cf. Pedrell *Dicc. cit.*

(3) Cf. L. Villalba *Conf. cit.* p. 81.

(4) *Ibid.* « Como síntoma de decadencia introduce en sus composiciones, tituladas *batallas*, toques de cornetas, es una costumbre á que cedió... »

(5) *Ibid.*, p. 80.

en dirons autant des organistes postérieurs Juan Sebastián et Gabriel Serrano (1).

A la seconde période de l'art organique espagnol, appartiennent les Pères Pedro Tafalla, Diego de Torrijos et Cristóbal de S. Jerónimo. Le premier naquit à Tafalla en Navarre (1606) et fut accueilli par le Prieur de l'Escorial : Fr. Juan de Peralta qui en fit un compositeur et un organiste. Sa polyphonie vocale, cependant, est plus expressive que sa polyphonie instrumentale, respectueuse jusqu'à l'excès des formules et des procédés scholastiques (2). Fr. Diego de Torrijos (1668-1691) qui vécut aussi à l'Escorial, se borne en son œuvre à broder le plain-chant, et son style est « doux et paisible (3) ». Au contraire, le P. San Jerónimo, de l'Escorial (4), recherche de préférence les mélodies populaires qui lui servent de thèmes pour des *différences* ou variations assez pauvres (tientos de tonadas).

Parmi tant d'organistes anonymes dont les œuvres composent deux manuscrits de l'Escorial, naguère retrouvés (5), nous avons pu citer ces quelques religieux qui cultivèrent avec prédilection l'art des *tientos*. L'époque classique ou scholastique s'achève avec les derniers *tientos*. Joan Cabanillas, Antonio Soler et Alberch Vila que nous avons cités parmi les musiciens de l'École Catalane, sont les premiers artisans de cette orientation nouvelle : et nous ne les suivrons pas en cette voie où l'on doit abandonner la simple et sévère tradition pour chercher, en dehors de l'inspiration strictement religieuse, une forme personnelle dans une musique émancipée.

La profondeur expressive du plain-chant purement liturgique ; la liberté mélodique des vieux rites des Goths ; le symbolisme scholastique des combinaisons polyphones, et

(1) *Ibid.*, p. 81 : « dos desconocidos que cultivan el estilo y modo de hacer de los anteriores. Conocemos un *tiento* de cada uno... »

(2) *Ibid.*, p. 82 : « Falleció [Tafalla] en el Escorial el año 1660. »

(3) *Ibid.*, p. 83 : « Las demás [obras] ostentan un carácter serio y religioso recomendables. »

(4) *Ibid.*, p. 83.

(5) *Ibid.*, p. 83.

la merveilleuse technique des savants organistes, tous ces joyaux de l'art religieux espagnol vont se réunir, magnifiques, dans l'œuvre puissante et complexe du « chantre incomparable de la béatitude et de la mort », de Tomás Luis de Victoria.

Quittons les bords de la souriante et païenne Méditerranée, où domine l'Italie Renaissante, et remontons vers les âpres régions de la Castille... Là, dans les champs solitaires d'une liturgie traditionnelle, fleurit la fleur ardente d'un mysticisme passionné.

CHAPITRE IX

UN MUSICIEN SYNTHÉTIQUE

Thomas-Louis de Victoria. — Sa vie. — Ses idées. — Son œuvre.

On pourrait dire de Victoria ce que M. Barrès écrivait du Greco : « Loin de l'heureuse allégresse italienne et de la bonne santé prosaïque des Flandres, il nous place au milieu d'un peuple triste, contemplateur, d'une mélancolie funèbre (1) ». Par l'auteur des *Respònsoria* en effet, nous nous initions aux secrets de la vie castillane du xvi° siècle, de cette vie toute d'exaltation sentimentale, de cette pensée si purement mystique et de cette âme avide d'infini, qui sont celles des rêveurs de Tolède ou d'Avila... Car Victoria est né dans la sainte Avila, comme Thérèse de Jésus : et il semble bien possible que tous deux se soient connus et fréquentés (2). On imagine donc ces futurs mystiques res. pirant ensemble, en leur prime jeunesse, les âpres senteurs d'une terre ascétique, et se formant par les mêmes lectures spirituelles, à la « plus haute méthode de contemplation (3). »

Certes, Victoria n'est pas le seul musicien du siècle d'or espagnol qui incarne à nos yeux la passion mystique. Outre qu'il demeura inconnu à ses compatriotes (4) qui surent si bien apprécier un Morales, un Guerrero et un

(1) *Loc. cit.*, p. 159.

(2) Cf. Haberl (Dr. Franz. Xav). *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr* 1896. Introd.

(3) Cf. Morel-Fatio (A). *Les lectures de sainte Thérèse*, dans *Bull. Hisp.* t. X, n° 1 (p. 24). Citons : La Bible, la vie des Saints, saint Jérôme, saint Augustin, saint Grégoire le Grand, Ludolphe de Saxe, l'Imitation, Alonso de Madrid, Francisco de Osuna, Laredo, Guevara. Alcántara, Granada, etc.

(4) Cf. Pedrell (F). *Quelques commentaires à une lettre de l'insigne maître Victoria*. Recueil de la S. I. M. 1° année, liv. 4, 1910, p. 469 sq.

Cómes, nous devons même reconnaître que l'auteur du *Voyage à Jérusalem*, par exemple, ne lui cède en rien — ou le surpasse — à cet égard. Victoria n'est pas plus austère que Morales, ni plus mystique que Guerrero, ni meilleur musicien que Cómes, et c'est pourquoi nous ne lui consacrons qu'une partie de notre livre. Dans le siècle d'or espagnol, subsiste encore ce caractère anti-individuel qui est celui des artistes du haut moyen âge. Une même foi, comme une même science, les réunissent en les égalisant. Parmi les beaux-arts, la musique étant le seul qui ne se fût pas émancipé jusqu'alors, il s'ensuit que la personnalité du compositeur devait plus difficilement se dégager des formules liturgiques, des entraves imposées et des canons rigoureux. En effet, les musiciens du XVIe siècle, et tout particulièrement les musiciens espagnols se relient les uns aux autres par des liens si étroits qu'il est souvent impossible de distinguer un motet de Navarro d'un motet de Guerrero, un *Magnificat* de Cómes de celui d'un d'un Aguilera, une lamentation de Morales d'un cantique de Victoria... C'est le tempérament personnel de l'écrivain qui peut surtout empêcher ces étranges confusions, car une même règle liturgique dirige leur main, et l'on chercherait vainement entre tant de pages diversement inspirées, ces créations de style par quoi, plus tard, s'illustreront les Bach et les Hændel, les Scarlatti et les Rameau, génies contemporains, mais originaux, fortes individualités d'un art enfin conscient, d'une forme définitive et libre.

Aussi bien Victoria n'est pour nous que le couronnement d'une pléïade, mais d'une pléïade d'artistes modestes et soumis à une loi inexorable : la tradition du sacrifice, de l'abnégation et du renoncement chrétiens. Nous le choisissons pour type parce qu'il est Castillan, parce qu'il est postérieur aux périodes de formation de l'art polyphone, enfin parce que, sans cesser d'être Espagnol, il se mêla longtemps à l'étranger, joua un rôle considérable en Italie et en Allemagne, et fut considéré officiellement comme le rival de Palestrina. C'est un puissant artiste

qui conquit une importance internationale par ses propres qualités de race, qui vint apporter à la musique européenne du XVI[e] siècle, une note presque inquiétante à force d'originalité, et qui déroute les esthéticiens les plus affirmatifs sur le classicisme de la « floraison palestrinienne (1). »

*
* *

On ignore, jusqu'ici, presque tout de la vie de Victoria. Il n'existe pas à Avila d'actes officiels de baptême avant le Concile de Trente. Il est parlé de la famille de Victoria dans quelques rares documents de l'église San Juan d'Avila (2), mais de notre musicien lui-même il n'est pas question. On suppose que Victoria est né en la même année que Nanini, c'est-à-dire en 1540 (3), mais rien n'est certain.

Tous les biographes s'accordent pour faire de Victoria un disciple de Morales et d'Escobedo, alors que ces maîtres se trouvaient à Rome (4), ce qui paraît impossible si l'on considère la date du retour en Espagne de Cristóbal Morales. Quant à Escobedo, que Victoria put connaître à Rome, il est plus vraisemblable de croire à des leçons données au jeune Victoria par Escobedo, en sa résidence de Ségovie. De toutes façons, cette préparation « espagnole » du talent de Victoria est préférée, par les historiens, à celle de l'école italienne fondée par Goudimel en 1534 et qui fut remplacée plus tard par l'école de

(1) Cf. Lalo (Ch.), *Esquisse cit.*, p. 288.

(2) Cf. Lib. 1° de Bautizos. fol. 89, v° (Pedrell, *Estudio cit.*).
La Mús. Relig. Año III[e] n[os] 25-26-27, p. 24, note 1 : « Juan Luis de Victoria clérigo, fué padrino de María, hija de Hernán Luis de Victoria y de D[a] María Tellez. » — Cf. aussi (*ibid.*) une lettre de recensement du 13 août 1603, signée « Luis de Victoria, vecino de esta ciudad de Avila » et disant : « estando presentes, los nombres de María de Victoria, vecina de esta ciudad, viuda de Gil Martin, vecino de la misma » etc.

(3) Cf. Bertolotti (A.), *La Música in Mantova*, Milano. Ricordi. — Baini (G.). *Memorie*, cit. I, p. 361. — II. pp. 190 et 217.

(4) Cf. Fetis, Eitner, Saldoni, Soriano Fuertes, Proske, etc. — *Op. cit. passim.*

Nanini (1). Si Palestrina fut l'élève de Goudimel, nul n'oserait soutenir que Nanini fut le maître de Victoria.

La date exacte de l'arrivée à Rome du jeune Victoria est, au demeurant, inconnue. Haberl a écrit (2) : « Un nommé Victoria entra comme chanteur au Collège Germanique le 25 juin 1565 » ; et il ajoutait (3) : « En l'an 1573, lors de la réforme du *Collegium Germanicum* par Grégoire XIII, il fut maître de chapelle de ce Séminaire dont il suivit le transfert à l'église de Saint-Apollinaire (1575). Il occupa cette situation probablement jusqu'à la fin de 1580. » (4). Grâce au livre du cardinal Steinhuber (5) il est permis de supposer que Victoria fut *cantor*, puis maître de chapelle pendant douze années, que par conséquent il vint à Rome vers 1566, à l'âge de vingt-quatre ou vingt-cinq ans et ayant terminé ses études ecclésiastiques et musicales; enfin qu'il fut le premier professeur de chant du Collège.

On s'explique aisément que l'accès du Collège ait été si facile pour notre musicien. Le livre du cardinal Steinhuber nous apprend en effet que le *Collegium Germanicum*, qui fut inauguré en 1552, eut pour promoteur Ignace de Loyola qui en écrivit les règlements et dont les successeurs furent les célèbres P. Laínez et S. Francisco de Borja. En outre une lettre de l'empereur Fernand Ier à Philippe II, que nous avons trouvée dans la *Collection de Documents inédits pour l'Histoire de l'Espagne* (6), nous

(1) Cf. Bertolotti (A.), *loc. cit.*.

(2) Cf. Proske, *op. cit.*, notes de Haberl.

(3) Cf. préface à la *Missa pro defunctis*, de Victoria, annus II, tomus I, num. V, du *Liber Missarum* (Musica Divina, 1874).

(4) Cf. *Idem* dans Galli (A.), *La musica ed i musicisti dal secolo X sino ai nostri giorni*, Milan, G. Canti. 1871. in-4°.

(5) Cf. sa *Geschichte des Colleg. Germ. Hungar, in Rom.* 2 vol. in-8°, 473-560 pp., *passim.* — et aussi Baini, *Mem. cit.*, p. 361, nota 433.

(6) Cf. t. II, p. 497 ; reproduite par le P. Fita dans *San Francisco de Borja*. Nueva excursión biogr. (*Bol. de la Acad. de la Hist.*, t. XXII, p. 300), lettre XXV de Fernand I à Philippe II : «... Habiendo sido informado, por letras de Roma, del maestro Leynez Vicario General de la C^ia^ de Jesús y aquí de palabra del maestro Vitoria Vice-provincial de la dicha C^ia^ en

prouve que de riches seigneurs espagnols patronaient les étudiants allemands.

En 1573, le pape Grégoire XIII dota richement le Collège, et nomma au poste de directeur le P. Miguel Lauretano Recanati qui introduisit dans les programmes l'étude du chant figuré, jusqu'alors sacrifié au chant grégorien (1). En octobre de cette même année, à l'occasion du transfert du Collège du Palais Colonna au Palais della Valle, Victoria composa, sur commande, la musique du psaume CXXXVI, *Super flumina*. Deux ans plus tard, le 15 avril 1575, le psaume CIV *Confitemini*, mis en musique à trois chœurs, mais peut-être par un autre compositeur que Victoria, était chanté dans le Palais Apollinaire que Grégoire XIII venait de consacrer au *Collegium Germanicum*.

Le Maître de Chapelle avait un traitement de 80 écus, mais les occupations ne lui manquaient pas, car il était chargé de la direction du chant, de l'organisation des cérémonies, de l'inspection de l'enseignement et de la

Alemania y Bohemia, que por el bueno santo zelo que Dios nuestro Señor ha dado á esta devota Cia, ha procurado y procura toda ella por medio del muy Reverendo y devoto Francisco de Borja, duque que fué de Gandia, que algunos señores principales de los reinos de España de V. A. y Portugal, contribuyesen cada año con alguna cosa para ayuda y sustentación de algun número de estudiantes alemanes, que en el Colegio de esta Cia que hay en Roma tienen y piensan tener, ya que la pobreza de dicha Cia no tenga fuerzas para ello; y considerando el fruto que de aquí podría redundar habiendo esto efecto, pues ultra del que se hará en muchas ánimas, se espera tambien que con el tiempo saldrán entre aquellas personas muchos buenos subjetos para en otras diversas partes ayudar á sustentar la religion, y aun con el favor de Dios á recobrar lo perdido della. no he podido dejar de loar su buen propósito, ni de pedir y rogar afectuosamente á V. A. quiera por su parte dar calor á tan pia y Santa obra como esta, favoreciéndole con alguna ayuda y limosna, y dando á entender a las serenísimas Reina y Princesa de Portugal, mi hermana y sobrina, y á los demás que holgara V. A. hagan lo mismo por su parte; que por haber yo entendido que sus Serenidades estan bien en ello, he acordado de les escribir y à dicho Francisco de Borja para que con mayor ánimo lleve adelante empresa tan católica, etc... »

(1) Cf. *Collegii germanici et hungarici Historie libris IV comprehense a Julio Cordone Societatis Jesu, accedit Catalogus virorum illustriss. qui in hoc Collegio prodierunt*. Romae 1770, in-fol. Cité par Adrien de la Fage (Papiers), B. N. P. Fonds Franç. Musique Nouv. 257-273. — Vol. 270, p. 89.

discipline matérielle. Victoria joua donc un rôle très important, et l'on peut déduire de sa situation privilégiée l'influence qu'il exerça sur la nouvelle génération des jeunes artistes qui, de retour en leur pays, allaient fonder la merveilleuse École allemande.

Au reste, l'Allemagne fut reconnaissante à Victoria des leçons données par le *capellmeister* du Collège Germanique. Déjà la dédicace par notre musicien au cardinal Othon Truchses du premier livre de ses compositions (1572) montre bien que le prélat d'Augsbourg était pour lui le plus généreux des Mécènes et l'avait même sans doute aidé à obtenir la charge du *Collegium Germanicum*. Le cardinal-archevêque d'Augsbourg, oncle du baron Gebhard Truchses de Waldbourg, archevêque de Cologne, avait en effet le goût le plus éclairé, et possédait une chapelle de musique qu'il emmena à Rome où l'appelait, dès 1562, le Concile de Trente. C'est dans ces conditions qu'il connut Victoria, lequel s'étant lié avec le *capellmeister* de Truchses, Jacques de Kerle, put fort bien le remplacer lorsque de Kerle s'en fut occuper, en 1565, la maîtrise de sa ville natale, de Saint-Martin d'Ypres, dans les Flandres (1).

Si Victoria ne put appartenir à la chapelle pontificale, comme le crut Adami (2), et s'il ne fut pas rival de Palestrina, comme l'affirme l'abbé Bertini (3), faut-il croire avec Baini (4) à l'amitié étroite des deux grands polyphonistes, ou à l'influence dont parle Dom Severo Bonini (5), de l'Italien sur l'Espagnol?

(1) Cf. dédicace par De Kerle d'un livre de motets au cardinal, un an avant Victoria, en 1573 : Quinta pars | Liber Modulorum | quaternis quinis | et senis vocibus | authore Jacobo de Kerle | Flandro Yprense. Apud Adrianum le Roy, et Robertum Ballard Regis typ. sub signo montis Parnassi 1572 : Cum Priv. Regis ad decennium. — Dans une autre dédicace, il parle de la mort du Cardinal : Jac. de Kerle. Liber Mottetorum, quat. et quinq. vocum, adiunto in fine, Te Deum laudamus, sex vocum, quorum nihil adhuc in lucem est aditum. — Monachii excudebat Adamus Berg. MDLXXIII.

(2) *Op. cit.*, p. 191.

(3) Cf. *Dizion. degli scritt. di musica*, t. IV, p. 122.

(4) *Op. cit.*, p. 362.

(5) Cf. De la Fage (A.). *Essais de diptherographie musicale*, Paris,

Sans insister pour l'instant sur le caractère esthétique de cette influence, nous dirons avec M. Pedrell (1) que le fait allégué par ces divers commentateurs, et reproduit par Haberl, de la présence à Rome en 1565 des deux neveux de Palestrina — Angel et Rodolphe Beccia — ainsi que de la publication des deux premiers Livres de Messes de Pierluigi (1567) et de la dédicace à Philippe II, en 1570, d'un troisième Livre, n'implique pas nécessairement que Victoria doive être considéré comme un disciple ou imitateur de Palestrina. Les deux grands artistes se connurent sans doute et s'apprécièrent mutuellement ; mais chacun, comme nous le verrons, resta égal à lui-même.

Il nous faut attendre jusqu'à 1576 pour savoir, grâce à une nouvelle édition de Messes, de Psaumes et de Magnificats, que le duc Ernest, frère de Guillaume de Bavière, à qui l'édition est dédiée, avait pris Victoria sous sa protection, comme son frère Guillaume, dix ans auparavant, s'était pris d'amitié pour Lassus (2). Le père des deux princes : Albert V, lui aussi protecteur de Lassus, avait d'ailleurs favorisé l'essor du *Collegium Germanicum*, et donné aux élèves allemands qui en étaient issus, des postes enviables (3). Il se peut que Victoria ait dû à son titre de professeur du Collège, l'honneur d'être aussi bien accueilli par la maison de Bavière.

Deux ans plus tard, en 1578, Victoria disparaît du *Collegium Germanicum* peut-être pour se rendre à la chapelle du prince de Altemps, frère du Cardinal d'Augsbourg, qui possédait un palais à Rome. Ce qui semblerait confirmer cette hypothèse, c'est le grand nombre d'œuvres de Vic-

Legouix, 1864, p. 144 (trad. de la Prima parte de' Discorsi e Regole sora (sic) la musica di Don Severo Bonini Monaco Vallimbrosano de Firenze. Bibl. Riccardienne. nº 2-218.

(1) Cf. *Estudio cit.* Año II, nº 15, p. 233.

(2) Cf. notre chap. II.

(3) Par exemple celui d'administrateur de l'épiscopat de Hildesheim. confié à un élève sortant du Collège : Heinrich Winnich. — Cf. Steinhuber, *op. cit.*, p. 274 sq.

toria provenant de cette chapelle et réunies aujourd'hui dans la Bibliothèque de Victor-Emmanuel (1).

En 1581, Victoria dédiait ses cantiques de la Vierge à Michel Bonello cardinal d'Alexandrie et neveu de Pie V, que Steinhuber range parmi les élèves du Collège d'après une lettre de Francisco de Borja au P. Maggi, datée du 27 juillet 1556 (2). En cette même année de 1581, Victoria adresse humblement une collection d'Hymnes pour toute l'année, au Très Saint Père et Seigneur Grégoire XIII, Pontife Maxime.

Pour la première fois, en 1583, Victoria signe une publication très importante — celle des Motets — du titre de *presbiter Abulensis* et cette constatation nous permettrait de supposer avec Haberl (3) que notre auteur, à l'image d'Anerio, ne fut ordonné prêtre qu'en son âge mûr. Quoi qu'il en soit, cette nomination correspond à une crise de mysticisme religieux — et ce rapprochement est nouveau — dont se ressent la dédicace, en cette même année, au roi Philippe II d'Espagne, du second Livre de Messes.

Chose curieuse! Roland de Lassus passait à ce moment même par une période semblable de ferveur religieuse, et publiait depuis l'année précédente (1582) des œuvres tranchant nettement avec les compositions légères qui lui avaient donné tant de célébrité. Cette transformation s'était produite après un voyage en Italie, comme chez Victoria dans les dernières années de son séjour à Rome. Ne faut-il pas voir en cette concordance mystérieuse la preuve d'une influence identique, s'exerçant à la fois chez le Flamand et chez l'Espagnol à la suite des dernières discussions provoquées dans le monde catholique par le Concile de Trente, et par la nouvelle et importante question de la Révision du Graduel Romain? La crise mystique de Lassus et de Victoria se place en cette année où

(1) Cf. Pedrell, *Estudio cit.*, Año III, nº 25 sq., p. 26.

(2) *Op. cit.*, p. 58.

(3) Cf. Pedrell. *Estudio cit.*, Año II, nº 16, p. 262.

le Concile de Tolède (1582) venait appuyer les décisions tridentines, où le roi d'Espagne et le pape Grégoire XIII se mettaient d'accord pour interrompre la révision du Graduel, ou enfin paraissait le *Directorium chori Basilicæ Vaticanæ* — dont nous avons parlé (1) — du disciple de Palestrina, Guidetti. Si nous ajoutons qu'à ce moment Pierluigi vivait un peu retiré et désapprouvait le travail de correction qui lui avait été commandé, nous pourrons dire que l'an 1582 marque dans l'histoire religieuse, pour avoir opéré de tels miracles sur la personne des trois grands polyphonistes du XVIe siècle : Lassus, Palestrina et Victoria.

Victoria est, de ces musiciens, celui qui devait ressentir avec le plus de force cette passion mystique, car il n'avait pas derrière lui, comme les deux autres, toute une vie mondaine et frivole. Aussi bien, la dédicace — en 1583 — du Deuxième Livre de Messes au roi Philippe II, outre qu'elle nous révèle en Victoria un artiste uniquement religieux, et incapable de composer, à la manière de Lassus et de Palestrina, des madrigaux ou des chansons légères, nous montre un musicien, jeune encore et qui, cependant, veut « mettre un terme, fatigué comme il est, à sa tâche de compositeur », et, ayant signé sa dernière page, ne désire plus que prendre une « retraite honorable et paisible, pour consacrer son esprit à la contemplation de Dieu, ainsi qu'il convient à un prêtre ».

Victoria va donc regagner sa patrie, rappelé par le monarque espagnol (2), mais avec la pensée de fuir tous les honneurs et de s'abandonner à la solitude féconde, à la méditation...

Pourtant ce rêve austère ne se réalisa point : Victoria dut accepter le titre de « chapelain de Sa Majesté Impériale », il continua sa course à travers le monde, et enfin il composa, avec plus d'activité que jamais, jusqu'à l'an 1605, d'admirables œuvres religieuses.

(1) Voir notre chap. II.

(2) Cf. Galli, *op. cit.*, p. 19.

En effet, la publication à Rome de l'*Officium Hebdomadæ sanctæ* et de *Motecta festorum totius anni* en 1585 ; celle des motets de 1589 à Milan ; l'édition des *Cantiones Sacræ* de 1589 à Dillingue et leur réédition en 1590 ; enfin la dédicace des Messes — publiées à Rome — de 1592 au Prince-Cardinal Albert (1), semblent prouver que Victoria ne s'était pas rendu en Espagne comme il nous l'annonçait en 1583, et comme l'a cru plus d'un biographe (2). Mais d'autre part sa nomination de *Sacræ Cesaræ Majestatis capellani* que portent les éditions de 1600 et 1605, et surtout la dédicace à Philippe III, en 1600, d'un volume de Messes, Magnificats, Motets, Psaumes, etc., publié à Madrid même, viennent nous donner des doutes. Quelle est la vérité sur tout ceci et comment arriver à quelque certitude, alors que Victoria n'a réussi à obtenir que l'une des faveurs qu'il souhaitait : à savoir le silence autour de sa vie ?

Or un document nouveau éclaire ce problème ardu. Il s'agit d'une lettre de Victoria découverte par M. Radiciotti, et publiée par lui dans la revue italienne *Le Marche* (3), ainsi que par M. Pedrell dans les Recueils de la Société Internationale de Musique (4). La lettre est adressée par Victoria « capellan de su Magtad » au Serenísimo Señor » Francesco Maria II della Rovere, duc d'Urbino (5). La voici, avec sa traduction :

(1) Dans cette dédicace, Victoria nous apprend qu'il avait déjà dédié plusieurs ouvrages au Prince-Albert. — Quant à certaines œuvres de Victoria inédites, et conservées à la Chapelle pontificale. Cf. Haberl. *Musikkatalog*, *cit.*, p. 172.

(2) Cf. sur cette erreur, Pedrell. *Estudio. cit.* Año II, num. 19, p. 290 sq.

(3) Annata II, 1902, Fascic. I.

(4) Année XI. Liv. 4, p. 469 sq.

(5) La lettre avait paru dans le vol. XXX des *Monumenti Rovereschi* conservés à la bibliothèque *Oliveriana di Pesaro*.

« Serenísimo
Señor

El año pasado embie a V. Alt^a diez libritos de música de mil cosas y entre otras yba una Missa de la Vatalla que dio gran gusto al Rey mio S. y pues V. Alt^a no me a hecho de avisarme del Recivo Me he determinado de embiar otros á V. Alt^a y suplicar los reciva y con ellos mi voluntad. Y se sirva V. Alt^a de haçerme alguna mrd [merced] para ayuda a la estampa que la que se me hiçiere agradeceré toda mi vida y suplicaré á nro S. por la de de V. Alt^a y de etc...

Madrid 10 junio de 1603.

La merd que V. Alt^a me hiçiera se podra dar en Roma a Fran^o de SSotto Capellan y Cantor de su Sanctitad.

THOME DE VICTORIA.
Capellan de su Magtad ».

« Sérénissime
Seigneur,

L'an passé j'envoyai à Votre Altesse dix petits livres de musique de mille choses, parmi lesquelles allait une Messe de la Bataille qui donna grand plaisir au Roi Monseigneur, et puisque Votre Altesse ne m'en a pas fait accuser réception, je me suis décidé à en envoyer d'autres à Votre Altesse et la supplier de les recevoir et avec eux ma volonté. Et que Votre Altesse daigne me faire quelque largesse pour aider à la gravure, et de celle qui me sera faite j'en serai reconnaissant toute ma vie et prierai N. S. pour celle de Votre Altesse et de etc...

Madrid, 10 juin 1603.

La largesse que Votre Altesse daignerait me faire pourrait être remise à Rome à François de Soto chapelain et cantor de Sa Sainteté.

THOME DE VICTORIA.
Chapelain de Sa Majesté ».

Victoria était donc à Madrid en 1603. Les « dix petits livres de mille choses » qu'il offre au duc, sont d'après M. Pedrell (1) : « les dix cahiers séparés de l'édition de *Matriti, apud Flandrum, anno 1600,* dont huit sont les respectives parties vocales ; un neuvième contient des compositions à 4 voix en partition, et le dixième est *ad pulsandum in organis*. Victoria dit que « parmi ces mille choses » (ou œuvres) « il y avait une messe de la Bataille ». Précisément, on y trouve cette *Messe*, dont le titre est simplement *Pro Victoria* (*novem vocum*), qui n'a pas paru dans les collections d'œuvres antérieures ; d'après

(1) *Ibid.*, pp. 472 et 473.

ce que Victoria ajoute, c'est-à-dire que cette *Messe* « fit grand plaisir à Monseigneur le Roi », on peut penser logiquement qu'elle fut écrite à la demande de Philippe III lui-même, en commémoration de quelque fait glorieux de notre histoire, la bataille de Lépante, par exemple, ou quelqu'autre bataille plus prochaine à la date de l'édition de cette œuvre. Le Duc n'ayant pas répondu à la lettre de Victoria et celui-ci ayant renouvelé son envoi, il est probable qu'il lui envoya d'autres exemplaires de la même collection, puisque de 1600, date de l'édition *apud Flandrum,* à 1603, date de la lettre de Victoria, on peut affirmer sciemment qu'il n'existe pas de nouvelle édition *princeps* de ses œuvres... En somme, et il faut le dire par amour de la vérité, quoique notre patriotisme en soit blessé, Victoria sollicitait des largesses « pour subvenir à la gravure ». La lettre adressée au duc d'Urbin en fait foi ; voici encore deux nouveaux témoignages. Ce sont deux documents que je possède et qui sont datés précisément de la même année, lesquels nous révèlent l'urgence de son besoin : un « Poder para cobrar del Arzobispo de Santiago los maravedises corridos de la pensión quetie ne en el obispado de Segovia » (Madrid, 30 septembre 1603) (1), et un autre du même « à Diego Fernández de Córdoba, para cobrar los maravedises corridos... de la pension de 150 ducados que tiene de rentra en cada un año sobre el obispado de Córdoba » (Madrid, 1er octobre 1603) (2).

La retraite de Victoria en son pays natal, loin de lui rapporter la fortune qu'il refusait modestement, lui valut donc presque la pauvreté. Aussi comprenons-nous qu'il n'y soit pas demeuré, et qu'avant comme après la date de 1603, son passage nous ait été signalé en terre étrangère. Cependant il nous faut rectifier ici l'historien anglais

(1) « Procuration pour toucher de l'archevêque de Santiago les maravédis échus de la pension qu'il a dans l'évêché de Ségovie. »

(2) « A Diego Fernández de Cordoue, pour toucher les maravédis échus... de la pension de 150 ducats qu'il a de revenu par an sur l'évêché de Cordoue. »

Burney écrivant (1) que selon Harry Peacham, disciple d'Orazio Vecchi à Modène, et auteur de *The Compleat Gentleman* (2), Victoria résidait en Bavière aux environs de 1594, d'où M. Pedrell déduisait que Victoria avait remplacé — sur la demande de Guillaume V — le musicien Roland de Lassus, mort à cette époque, comme maître de la Chapelle munichoise. Peacham, en effet, parle du séjour de Lassus en Bavière, et Burney, lisant trop vite, attribue ce séjour à Victoria dont il est question dans le même paragraphe (3).

Quoi qu'il en soit, comme le titre de « chapelain de l'Impératrice » est pris par Victoria dès l'édition de 1592, il s'ensuit que cette nomination l'atteignit à Madrid au moins deux ans avant son départ pour l'Allemagne. — Victoria put revenir en Espagne, après son séjour à la cour de Bavière au moment que semble indiquer soit la mort de Philippe Rogier, maître de la Chapelle madrilègne, le 29 février 1596 — car cette mort fut suivie d'une longue vacance et d'un intérim anonyme de deux ans jusqu'à la promotion de Mateo Romero, le 19 octobre 1598 — ; soit la publication à Madrid *apud Flandrum* en 1600, du Livre de Messes, Magnificats, Motets et Psaumes, etc... — Enfin il est permis de supposer — avec M. Pedrell (4) — qu'après 1605, et malgré son âge avancé, Victoria partit pour l'Allemagne pour n'en plus revenir... En effet, Cerone en son *Melopeo* (5) publié en 1613 place Victoria parmi les compositeurs vivants, et, d'autre part, il est impossible

(1) Cf. *Uber die Musik der Alten*. 4°, Leipzig, 1781, *passim*.

(2) Nous avons en main l'édition de *London, Printed for Fr. Constable* 1627. (B. N. P.).

(3) Cf. chap. II, *Of. Musicke*, pp. 100-101.

(4) *Ibid.*, p. 28.

(5) *Op. cit.*, p. 2. « Mas ni aquellos que fueron primeros ni estos segundos ocuparon por tan extremo la deseada señal que con ella asimismo juntar nos pudiesen los vivientes. Thomás de Victoria, Mathias Romero, Maestro de Capilla de la Católica Magestad del Rey D. Felipe III, etc, etc... — Les « primeros » auxquels Cerone fait allusion sont les musiciens espagnols Cristóbal Morales et Francisco Guerrero, et l'italien Palestrina. — Il faut d'ailleurs remarquer que la date de publication du volumineux *Melopeo* (1613) ne prouve pas que Victoria n'ait pu mourir pendant son impression.

de retrouver la moindre trace du musicien dans les archives ou les bibliothèques espagnoles, après la date de 1605.

*
* *

Victoria se peint tout entier dans les diverses dédicaces qui précèdent ses œuvres imprimées, et que nous allons examiner avec attention.

La première collection connue du musicien date de 1572 (1). Elle comprend des Motets d'un nombre de voix très varié, et c'est à Othon Truchses, le « Protecteur vénérable », qu'elle est dédiée de la manière suivante : « En vérité, Cardinal éminentissime, il y a déjà longtemps que, confiant en ta protection, je m'occupe en l'art très honoré de la musique de telle sorte que je ne me repentirais point de mon travail ni de ma diligence, si le talent s'égalait au désir de bien faire. Mais aujourd'hui, puisque rien de ce que l'on écrit avec droiture ne passe inaperçu, je puis, ne m'étant proposé d'autre objet que la gloire de Dieu et l'intérêt commun des hommes, espérer justement que tous les gens de bien approuveront ce travail-ci, quel qu'il soit. Et, entre temps, ainsi qu'une marque ou qu'un gage de mon dévouement envers toi, j'ai dédié à ton nom quelques chants pieux composés musicalement — cantiones musico artificio elaboratas — et vulgairement appelés Motets, que j'ai voulu publier pour l'utilité des gens de bien, et principalement de ceux qui se consacrent à cette science. Et non sans raison, car j'eus plus d'un motif pour le faire, et d'abord parce que m'ayant pris sous ta protection, tu n'omets rien de ce qui te semble propre à me grandir et m'honorer, et que par conséquent, il était de mon devoir respectueux — ayant été toujours lié à toi par les liens très fidèles de la bienveillance — de témoigner devant toi comme devant les autres, par

(1) Thomae Ludovici de | Victoria Abulensis Motecta | que partim quaternis | partim quinis, alia senis, alia | octonis vocibus concinuntur | Venetijs. Apud Filios Antonij Gardani. Dédicace latine.

un hommage peu vulgaire, quelles étaient la satisfaction et la gratitude avec lesquelles je recevais les faveurs que tu m'as octroyées et m'octroies encore à présent. Et d'autre part, ces chants à la fois musicaux et pieux, ne devais-je pas — dis-moi? — les dédier à celui qui reçoit un si particulier délice de la musique, et qui, pendant le cours de sa vie fit passer avant les honneurs et les richesses le désir des choses divines? Et à qui était-il juste d'offrir les primeurs de mon travail, si ce n'est à toi dont je tenais de pouvoir les créer et même dont je tenais mon savoir en cette matière — qu'il soit mince ou considérable — ainsi que tout ce que je puis posséder? Aussi bien je reconnais que plus qu'à d'autres, je te dois tout ce qu'un homme peut apprendre d'un autre homme. En témoignage de reconnaissance, j'ai résolu de faire paraître publiquement et pour l'utilité publique, mes premiers travaux tels qu'ils sont, avec la recommandation principale d'une dédicace à ton nom : Si je vois qu'ils t'agréent, j'en entreprendrai d'autres sans me soucier de ce que les autres en pourront penser ou dire. En attendant puisque tu fus assez bienveillant pour me recevoir au nombre de ceux qui te doivent des faveurs, daigne me continuer ta protection qui m'honore. Salut. Ton très humble serviteur. Tomás Luis de Victoria. »

Comme on le voit, Victoria déclare en cette dédicace qu'il ne s'est proposé que la gloire de Dieu — Dei Optimi Maximi — et il nous apprend avec une légitime fierté qu'il s'est livré tout entier à l'art musical, lequel, on le sait, est « tenu en très haute estime »; de sorte qu'il n'aurait pas à se repentir « de son labeur et de sa diligence, si le talent égalait en lui la bonne volonté ». A part cela, la dédicace est conçue en termes fort simples de reconnaissance envers le « protecteur vénérable » qui « dans sa vie tout entière mit au-dessus des honneurs et des richesses le désir des choses divines ». C'est là en vérité un signe évident de la considération qu'un homme particulièrement pieux avait déjà pour le jeune musicien d'Avila qui ne succombait pas

comme tant d'autres, à la tentation d'écrire des « madrigaux. »

Mais poursuivons notre étude des *Prologues* de Victoria et passons sur l'édition de 1576 dédiée au duc Ernest de Bavière, protecteur du *Collegium Germanicum* dont Victoria était le *Musicæ moderator* (1), pour nous arrêter à celle bien plus importante de 1581 (2).

L'épître au cardinal Alexandrinus, neveu de Pie V, Michel Bonello, nous offre une synthèse de la philosophie et de l'esthétique de Victoria : « Les raisons pour lesquelles on célèbre tant les Arts quels qu'ils soient, nous les retrouvons toutes à propos de la Musique... Rien de plus utile que cet art, qui, exerçant son action sur l'esprit par l'intermédiaire des oreilles, est profitable, semble-t-il, non seulement à l'âme mais au corps. En outre, si l'on considère l'antiquité et la splendeur d'un art, en est-il de plus admirable que celui qui a pour objet la louange du Seigneur ? et de plus ancien que celui qui, avant que l'homme fût, existait déjà parmi les esprits célestes ? Il eût donc été juste que l'art humain le plus utile et de plus vieille tradition devînt aussi l'art le plus honnête et vénérable en s'appliquant au Dieu de Vérité. Mais hélas ! ainsi qu'il arrive presque toujours : les choses nées d'un bon principe s'égarent généralement vers des usages dépravés, et l'on assiste de même à la transformation du juste et rationnel emploi de la musique instrumentale et vocale — nervorum vocumque cantibus —. En effet des hommes mauvais et

(1) Thomae Ludovici de Victoria Abulensis | Collegii Germanici In Vrbe Roma Musicae Moderatoris | Liber primus | Qui Missas, Psalmos, Magnificat | Ad Virginem Dei Matrem Salutationes | Aliaque complectitur | Armes du Duc. | Venetiis apud Angelum Gardanum. | Anno Domini M. D. L. XXVI. in-fol. de 140 f. — | Illmo ac Reverendissimo D. D. Ernesto Comiti Palatino Rheni utriusque Bavariae Principe, atque Ecclesiarum Prisingensis et Hildeshaiimensis administrator dignisimo.

(2) Thomae Ludovici | a Victoria Abulensis | Cantica B. Virginis | Vulgo Magnificat | quatuor vocibus | Vna cum quatuor antiphonis beatae Virginis per annum : | quae quidem, partim quinis, partim octonis | vocibus concinuntur : | Ad Michœlem Bonellun Cardinalem Alexandrinum | Ecu du Cardinal | Romae | Ex Typographia Dominici Bassae | 1581. | In fol. 179 f. | In fine : Romae | apud Franciscum Zanettum 1581. | Cum Licentia superiorum.

corrompus abusent d'elle comme d'un excitant pour se plonger dans les délices de la terre au lieu de s'élever heureusement par son intermédiaire jusqu'à Dieu et la contemplation des choses divines. Pour moi qui par éducation ou par disposition naturelle ai mis quelque application et quelque soin à ces études, je travaille — grâce à Dieu — uniquement pour obtenir que la modulation des voix — et je veux désigner par ces mots, l'art du chant — soit exclusivement vouée à la fin et à l'objet pour lesquels elle fut inventée à l'origine, à savoir : *Deo optimo clarissimo* et ses louanges, etc... »

Ainsi Victoria est un philosophe et un esthéticien décidé. Il se montre, — et nul jusqu'ici ne l'avait remarqué — héritier direct des disciplines scholastiques par sa conception de la dignité de l'art, de son antiquité, de son utilité ; par la division précise qu'il établit dans la musique ; par la doctrine harmonique qu'il rappelle en quelques mots ; enfin par cette idée — si caractéristique du mysticisme médiéval — de l'élévation de notre esprit de la beauté sensible et visible à la beauté invisible et suprasensible. Toutes ces théories que Victoria fait siennes, nous les avons analysées précédemment, lorsqu'il s'est agi de définir le mysticisme artistique au moyen des témoignages empruntés à la doctrine des mystiques eux-mêmes les plus authentiques, des théoriciens renommés et des grands compositeurs qui — tels Morales ou Guerrero — donnaient à leur art une portée morale que ne soupçonnèrent point leurs rivaux étrangers. Il y a donc dans cette dédicace une profession de foi et un programme. Les prologues des éditions suivantes confirmeront l'une et compléteront l'autre.

Nous ne pouvons que citer le recueil de 1581 dédié au Pape (1) et le premier de 1583 pieusement adressé à la

(1) Thomae Ludovici | a Victoria Abulensis | Hymni totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem, qui quatuor concinuntur voci bus Vna cum quatuor Psalmis, pro praecipuis festiuitatibus, que octo vocibus modulantur. — Ad Gregorium XIII Pont. Max. Romae, Ex Typ. Dominice Bassae, 1581 — In-fol. de 153 f. In fine : Romae apud Franciscum Zanettum 1581. (Dédic. latine au Pape Grégoire XIII).

Vierge (1) qui ne nous enseignent rien de nouveau sur les idées et les projets du musicien. Victoria dit au souverain pontife que « dans la musique principalement sacrée et ecclésiastique, à laquelle il se sent incliné par une sorte d'instinct naturel, il s'occupe et travaille depuis de longues années dejà et en vérité avec assez de bonheur — non infeliciter — selon ce qu'il entend dire aux autres. Et reconnaissant en cela une faveur et une grâce de Dieu, il a cherché les moyens de n'être pas trop ingrat envers Celui dont procèdent tous les biens, en se laissant aller à une oisiveté inerte et honteuse, et frustrant le Seigneur de ses justes espérances en enterrant le talent qu'Il lui a confié. Aussi, ayant vu que les Motets et les Messes antérieurement publiés avec de la musique nouvelle avaient été reçus avec faveur — libentibus animis auribusque — il a entrepris un autre ouvrage dont il attribue l'audace et la réussite à la Divine Bienveillance, etc... » Quant aux Motets, Victoria les offre « à la Très-Sainte Mère de Dieu, Marie toujours Vierge et Mère de clémence, ainsi qu'à tous les Saints qui règnent avec le Christ dans la béatitude céleste, afin d'en chanter les louanges aux Fêtes solennelles, et d'exalter plus suavement au moyen des Hymnes et des Cantiques spirituels, la dévotion du peuple fidèle ».

C'est dans la deuxième collection de 1583 que Victoria-mystique apparaît tout entier. Elle comporte le deuxième Livre de Messes et la dédicace latine à Philippe II, Roi catholique des Espagnes, est d'un grand intérêt (2). Vic-

(1) Thomae Ludovici de | Victoria. Abulensis | Motecta | que Partim Quaternis | Partim quinis, Alia senis, Alia Octonis, Alia | Duodenis Vocibus | Cocinuntur : quae quidem | nunc vero melius excussa, et alia quam plurima | adjunta Noviter impressa. — Permissu Superiorum — gravure — Romae | Apud Alexandrum Gardanum | 1583. — (Dédic. latine à la Vierge).

(2) Voici le titre de l'édition que nous avons pu consulter nous-même : « Thomae Ludovici | a Victoria Abulensis | Missarum libri Duo | quae Partim quaternis Partim | quinis Partim senis | concinuntur vocibus | ad Philippum Secundum Hispaniarum Regem Catholicum. Romae | Ex Typ. Dominici Bassae. 1583. In. fol. de 294 f. — In fine : Romae, apud Alexandrum Gardanum. 1583.

toria rappelle au souverain qu'il s'est proposé « non pas le seul délice des oreilles et de l'esprit », mais qu'il regarde plus loin et veut faire du bien à ses frères présents et futurs », et qu'un « instinct secret et invincible » le pousse à s'y appliquer sans relâche. Et il répète avec fermeté que l'unique objet de la musique « est de chanter les gloires de ce Dieu dont procèdent le nombre et la mesure et dont toutes les œuvres sont disposées et régies par une harmonie et un concert admirables (1) ». D'où il faut censurer sans compassion ceux qui convertissent cet art honnête et choisi en complice d'amours honteux ou d'autres choses indignes (2). Quant à lui, il a dépensé toutes les ressources de son talent (3) dans les choses sacrées, de sorte que « fatigué par son labeur de musicien, il désire prendre un peu de repos et consacrer son âme à la divine contemplation, comme il convient à un prêtre ». Et il fait sciemment œuvre nationale en s'adressant à Philippe II : « Le fruit du travail d'un Espagnol se doit-il plus justement qu'au Roi des Espagnes, catholique, pieux et amant de Dieu ? En vérité, je crois que mon offrande ne sera pas indigne de la Chapelle Royale — *regio cantorum choro.* »

Cette longue dédicace est, comme on peut s'en convaincre, d'exceptionnelle importance. Victoria nous y réitère, en la précisant, sa volonté d'écrire une œuvre *utile ;* il parle encore de la doctrine harmonique ; il se montre plein de sévérité pour ceux qui déshonorent le temple par des accents profanes ou voluptueux ; mais surtout il exprime son désir d'une retraite prochaine, où,

(1) « Cui enim rei potius servire Musicam decet quam sacris laudibus inmortalis Dei a quo numerus et mensura manavit ? cujus opera universa ita sunt admirabiliter suaviterque disposita ut incredibilem quamdam harmoniam concentumque pro se ferant et ostendant ? »

(2) « Quo gravius errare censendi sunt et idcirco acerbius castigandi qui artem alioquin honestissimam ad levandas curas, et recreandum prope necessaria oblectatione animam excogitatam, ad turpes amores aliasque res indignas decantandas convertunt. »

(3) « Qua propter, ne Dei optimi maximi, a quo bona cuncta procedunt, abuterer beneficio, omnem ingenii mei conatum et industriam ad res sacras et ecclesiasticas contuli. »

comme Thérèse de Jésus qu'il connut personnellement, selon la supposition de Haberl, il puisse se consacrer tout entier à la « contemplation extatique de Dieu ».

Que devient maintenant notre musicien, et pouvons-nous le suivre en sa Thébaïde?

Dès 1585, Victoria publie l'admirable *Officium Hebdomadæ Sanctæ* (1), sans dédicace ni prologue, et les Motets pour les Fêtes de toute l'année (2), adressés au Sérénissime duc des Allobroges, Carlos Manuel, très pieux Prince de Piémont, et ornés d'une épigramme de Juvénal Ancina, prêtre de Fossano : « Comme si j'avais deviné, écrit Victoria au duc de Savoie, que tu devais être bientôt le gendre très aimé de notre Très Catholique et Omnipotent Souverain (ainsi soit-il pour le bien et la félicité de ta Grande Altesse et aussi des peuples qui t'ont été confiés par Dieu), au tournant de l'année j'ai fait en sorte que par le courrier ordinaire te fût transmis à Turin un grand volume de versets divins se rapportant à la célébration de la sainte messe. Je le fis d'autant plus volontiers que sur les fréquentes exhortations de Juvénal Ancina, prêtre de Fossano, mon très vieil ami, je me laissai persuader que mes modestes élucubrations harmoniques ne seraient ni importunes ni désagréables à Ton Altesse, Elle que l'on sait si portée vers les choses divines. Aussi bien je pensai que je ne devais pas hésiter, et je fus aisément conduit à t'envoyer d'abord les choses qui venaient de paraître pour la première fois et qu'il était juste que je dédie à l'invincible Roi Philippe — dont je suis le sujet de par ma nais-

(1) « Thomae Ludovici | de Victoria Abulensis | Officium Hebdomadae Sanctae — gravure représentant le Christ en croix avec cette inscription : Tobias Aquitanus fecit, 1570 — Permis. Sup. | Romae. Ex Typ. Dominici Bassae 1585 — in fol. de 79 f. — In fine : Romae | Apud Alexandrum Gardanum | 1585. »

(2) Thomae Ludovici | A Victoria Abulensis | Motecta Festorum totius anni, cum communi Sanctorum. | Quae partim senis, partim quinis, partim quaternis; alia octonis vocibus concinuntur. | Ad Serenissimum Sabandiae Ducem Carolum. Emmanuelem Sub. alpinorum Principem Optimum piissimum. | Ecu d'armes | Cum lic. Sup. | Romae. | Ex Typ. D. Bassae, | 1585. in fol. | In fine. Apud Alex Gard., 1585.

sance — ; ensuite, ayant commencé à réunir nombre de motets — modulos — ciselés, si je ne me trompe, avec encore plus d'amour et de soin, je crus qu'il conviendrait de les imprimer avec des caractères métalliques en un volume proportionné, dans l'intention de te rencontrer avec ce livre au moment même de ton retour d'Espagne, comme pour te souhaiter, au nom de Victoria, la bienvenue d'un si long voyage. Si tout cela se produit avec opportunité — que cela ait lieu pendant ton retour, à Fossano, la nouvelle et très fidèle cité de tes vastes terres, ou bien à Turin, l'ancienne et noble capitale de la Province Subalpine : je me tiendrai pour satisfait. Accepte donc, Duc Sérénissime, ce gage de mon très affectueux dévouement et de mon singulier respect envers Ta Grandeur, grâce auquel tu pourras quelque fois t'entretenir honnêtement et récréer ton esprit enveloppé de tant de soucis et fatigué par tant d'affaires — au grand profit de Toi même et de tous ceux que tu gouvernes avec autant de bonheur que de sagesse. Et maintenant je prie Dieu, Optime et Maxime, de daigner protéger et conserver de longues années Ton Altesse, ainsi que ta nouvelle épouse Catherine, et cela dans notre intérêt, à nous Espagnols, dans celui des Français, des Savoyards, des Subalpins et des Italiens, enfin de toute l'Europe. Salut. A Rome, le cinquième jour des Ides d'avril de 1585. »

Quatre ans plus tard, paraissent des recueils de motets (1) et de cantiques sacrés — cantiones sacræ (2). Mais les motifs de tant de travaux inattendus ne nous sont donnés que dans ce second Livre de Messes de 1592 (3)

(1) « Thomae Ludovici de Victoria, Abulensis : Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis, alia duodenis vocibus concinuntur quae quidem nunc vero melius excussa, et alia quam plurium adiunta, noviter sunt impressa. Mediolani. Apud Franciscum et haeredes Simonis Tini. 1589, en 4°. Dédicace à la Vierge identique à celle des *Motets* de 1583.

(2) « Cantiones sacrae | Thomae Ludovici | Victoria Abulensis musici sua | vissimi, quatuor, quinquae, sex, octo et duodecim voc., nunquam ante hac in Germania excussae | cum gratia et privilegio S. Caesar Majest. | Dilingae | Excudebat | Johannes Mayer, 1589.

(3) « Thomae Ludovici de Victoria Abulensis, Missae, IV, V, VI, et VIII

qui est le complément de celui de 1583 : c'est, en effet, la dédicace de cette dernière collection au Sérénissime Prince Cardinal Albert qui nous explique pourquoi Victoria n'a pu se refuser à écrire encore quelques compositions, d'autant plus que son nouveau titre de chapelain *di camera* de l'Impératrice, ainsi que les demandes nombreuses du Prince et d'autres amis, le poussaient à revenir sur son premier dessein : « Bien des raisons, dit-il, m'ont amené à te dédier, ô Sérénissime Prince cet opuscule que je viens de me remettre à écrire : d'abord parce que j'ai été nommé, par une faveur spéciale de l'auguste et césarienne Impératrice, ta mère, l'un de ses Chapelains *di camera ;* ensuite parce que je connaissais ton goût pour l'harmonie et le concert qui résultent de la variété de voix diverses, et que j'ai jugé ne pas devoir perdre l'occasion de te faire savourer le plaisir produit par cette diversité des voix soumises à de multiples harmonies. Enfin j'avais tes lettres où tu me signifiais qu'il te serait agréable de voir aussi publié à ton nom cet opuscule, à la façon de tant d'autres œuvres qui ayant été protégées par toi, sont déjà entre toutes les mains. Et non seulement ces raisons principales me déterminèrent à écrire de nouveau, mais encore les instances de nombreuses personnes qui se mirent en tête de me faire employer mes rares loisirs à composer des cantiques destinés à célébrer — par la diverse harmonie des voix — tous les jours fériés de l'année. Ainsi ai-je fait pour leur complaire, et voici pourquoi j'ai composé plusieurs chants vocaux avec harmonie de quatre et cinq voix ou davantage, pour la célébration des cérémonies sacrées à l'honneur des vivants, et une fois aussi à la mémoire des morts ; et cela, pour que la variété des sons perçus par les oreilles détermine dans l'âme des sentiments suaves et variés, etc... »

Était-il possible, en effet, qu'un musicien aussi convaincu

voc. concinendae una cum Antiph. Asperges et Vidi aquam totius anni Liber secundus | Romae, Ex Typ. Ascanii Donangeli, 1592, in-fol | in fine, Romae, Apud Franciscum Coattinum, idibus Novembris, 1592. »

de la beauté supérieure de son art, et de son utilité sociale, abandonnât ainsi, en pleine maturité d'âge et de talent, la tâche si noble et si applaudie qu'il s'était imposée autant par devoir que par « naturelle inclination »?

Victoria continua donc à publier, au moins pendant quelques années, ces éditions magnifiques qui firent du musicien espagnol l'artiste le plus favorisé du XVI° siècle, à cet égard. Après les collections de 1585, 1589 et 1592, parurent celles de 1600. La première, imprimée à Madrid et ornée d'un écu aux armes royales, est dédiée à Philippe III (1). Nous apprenons par le prologue, que ce

(1) L'édition que nous avons pu consulter à la Bibl. Nat. de Madrid est la suivante : Thomae Ludovici de Victoria Abulensis | *Sacrae cesareae maiestatis capellani* | Missae, magnificat, Motecta, Psalmi et | alia quam plurima | : Quae partim octonis, alia Nonis, alia duodenis | vocibus concinuntur | . *Permissu superiorum* | Matriti | Ex Typ. Regia | Anno M. D. C. — In fine Matriti apud Joannem Flandrum. Anno M. D. C. — La dédicace est un modèle achevé de la manière et du style — latin — de Victoria, et nous la reproduisons tout entière : « Philippo III, orbis utriusque monarchae maximo, Tho. Ludo. à Victoria. S. Cesar. Maiestatis Capellanus S. | Sciunt omnes, Rex maxime, eandem tibi in animo voluptatem concentus Musici fuisse, quae olim Magno illi Alexandro, quem perhibent non minus pangendi carminis et pulsandae lyrae studio. quam gerendi belli cupiditate teneri quod ipsum de Achille Homerus prodit et de plerisque ducibus ac Regibus Plutarchus. Faciebant hoc Duces illi maximi, ac potentissimi Reges, ut curarum solicitudines adverterent ac potius lenirent tam nobili oblectamento. Quo fiebat non solum ut ipsi musica suavitate delectarentur sed ut ipsa invicem ornamenti plurimum acciperet a magnis regibus. ea est enim Regalis dignitas ut ipsa per se satis sit, ad quascumque mortalium exercitationes cohonestandas. Cum ergo musica delectatio alijs principibus multum debeat, tibi adeo plurimum, qui illam interdum soles gravissimis de Regno curis miscere, ut iam hinc sorores reliquas quas vocant liberales. tanti Regis patrocinio procul dubio superet. Facis hoc pene dicam necessario : nam quae alia gratior fuga querellarum quae praeferri ad Reges solent, quam Musica. Nam quemadmodum haec tota consistit in concordi quodam sono vocum discordium, sic una civium charitas diversos illorum mores ita coniungit, ut gratum quidpiam, ac pene dicam cœleste Regum auribus adsonent. Haec me impulere, ut tibi hos hymnos dicarem, haec Missarum solemnia et cantica. Nullum enim a me expectari munus magis idoneum erga te poterat, a me (inquam) sacratis. Agustae Aviæ tuae Capellano, erga te, Pium, atque Ecclesiasticis rebus addictissimum Regem, qui saepe illis soleas cum magna animi voluptate interesse, inde in tuas devotionem et pietatem transfundis. Te munus hoc accipiente fiet, non modo ut tutum sit ab omni linguarum procacitate, sed etiam ut qui Missarum solemnia Hymnis et Canticis peragunt in clarissimo hoc Templo Augustissimae Amitae tuae Ioanne alacriores quotidie ad veri numinis cultum reddantur. »
Il s'agit, à la fin de la dédicace de Jeanne d'Autriche, fille de Charles-Quint, mariée en 1553 avec D. Juan de Portugal, mère de D. Sebastian.

prince aimait beaucoup la musique, qu'il la mêlait aux graves affaires du gouvernement, et que, grâce à lui, « la Musique l'emporte hautement sur ses autres sœurs que l'on appelle *artes liberales* ». Puis Victoria prend le ton dogmatique du philosophe et disserte à la manière du médiéviste Rui Sánchez de Arévalo sur les propriétés politiques de la musique et son heureuse action sur les coutumes des citoyens. Et il termine par le vœu formel de voir au temple saint, grâces à ses hymnes et à ses cantiques, s'accentuer de jour en jour la piété des fidèles envers le vrai Dieu. Victoria, on le voit, n'est pas seulement un musicien, mais un penseur tout pénétré des doctrines médiévales, et un croyant d'une exceptionnnelle rigueur orthodoxe. Ce caractère si original, nous le retrouverons tout à l'heure dans son œuvre, sans doute l'une des plus clairement expressives qui soient.

Nous n'insisterons pas sur la deuxième édition de 1600 (1), qui contient des Hymmes de toute l'année avec une dédicace à Antoine Gorretti « Ferrariensi » (2) de l'imprimeur lui-même pressenti par le « R. P. D. Giovanni Maria Artusi, Canonico di S. Salvadore, à Novara (3) » ; ni sur le recueil de 1602 signalé par Fétis (4) ; ni sur les huit cahiers des archives d'Augsbourg, que Haberl date de 1603 ; car leurs dédicaces sont sans intérêt. Quant à la dernière œuvre connue de Victoria, le célèbre *Officium Defunctorum* de 1605, qui contient la bibliographie du compositeur, le prologue, qui s'allonge un peu, est sans

morte en 1578. Elle avait fondé le couvent — qui existe encore aujourd'hui — des Descalzas Reales, à Madrid.

(1) « Hymni totius anni iuxta ritum Sanctae Romanae Ecclesiae. A Ludovico de Victoria Abulensi et in Artem Musices celeberrimo : Nuper in lucem editi. Venetiis, Apud Jacobum Vicentium, 1600, 4 cahiers in-4°.

(2) Cf. Piccinini (Alex.) *Intavolatura di Liuto et di Chitarrone*, Bologna Moscatelli, 1623.

(3) Cf. les *Lettere armoniche del R. P. D. Adriano Banchieri*, Bologna, Mascheroni, 1628.

(4) Il s'agit d'une troisième réédition de la collect. de Dillingen publiée à Francfort am Mein, en 1602, in-4°, s'il faut en croire Nicolas Antonio en sa *Bibl. Hisp. Nova*.

doute bien fait pour nous dérouter, de même qu'une poésie emphatique *Martini Pessenii Hasdale, in laudem Auctoris Collegæ sui.* Dédicace et préface s'embarrassent en effet de fâcheuses métaphores mythologiques. « Rien de plus insubstantiel et invertébré » a justement écrit M. Pedrell (1) qui s'est fatigué, mais en vain, à déchiffrer ces deux misérables morceaux. On ne peut y relever que le passage où Victoria félicite la Sérénissime Princesse Marguerite d'être entrée dans le même couvent — de la règle de sainte Claire — où mourut sa mère, et déclare avoir revu la musique qu'il composa pour ces funérailles, afin de la publier, à la manière d'un chant de cygne — *cygneam cantionem* — sous la protection de la princesse (2).

Nous nous en tiendrons donc aux citations et aux commentaires précédents, pour chercher dans l'œuvre même de Victoria l'application des principes d'esthétique, de philosophie et de religion, que l'étude des Dédicaces a mis en évidence.

*
* *

Dès l'abord l'analyse technique du style de Victoria nous donne l'impression d'une force grave et nerveuse de pensée. Les idées de Victoria, dit justement M. Laloy, sont d'une « fermeté de dessin et de précision rythmique inconnue de Palestrina » (3). Et si l'on prend un thème

(1) Cf. *Estudio cit.* Año II, nº 24, p. 370.

(2) L'édition en question est la suivante : « Thomae Ludovici | De Victoria | Abulensis. Sacrae Caesarae Maiestatis Capellani. | Officium Defunctorum, sex vocibus. | In obitv Et Obseqviis | Sacrae Imperatricis | Nvnc Primvm In Lucem Æditum | Cum permissu superiorum. Ecu impérial. Matriti, Ex Typ. Regia. In fine : Matriti. | Apud Ioannem Flandrum. MDCV. » in-fol. 40 × 17 cm.

Dédicace : « Serenissimae | Principi, ac Dominae D. Mar | garitas, Imperatorvm Maximiliani | et Mariae FIliae Madriti in Regio Monasterio Matris Dei de conso | latione Christo justa institutum Primae Regulae D. | Clarae, militanti : Thomas Ludouicus a Victo | ria Abulensis, humilis ejus Capellanus, | Salutem et incolumitatem | precatur. »

(3) Cf. *Revue d'histoire et de critique musicale*, mai 1902. — Nous reviendrons plus loin sur les rapports et les différences que l'on peut noter entre Palestrina et Victoria.

traité par les deux musiciens, celui du motet *Veni sponsa Christi* par exemple, on peut voir « comment la phrase s'étale, se développe et se ressaisit avec grâce chez Palestrina »; comment au contraire chez l'Espagnol « elle se ramasse, et comment un vigoureux contre-sujet vient la soutenir ». La ferveur, la crainte unie à la confiance et à l'espoir, se traduisent — suivant le même critique, par « ces solennelles introductions, ces accords sans tierces, qui s'élèvent à mi-voix », puis par la mélodie qui se dégage « très simple d'abord, se fixe et se précise ; ses accents font saillie, ses intervalles se remplissent de traits animés, mais sans lui enlever son allure digne et mesurée : on croit voir le chrétien qui se relève après la prière, le cœur pénétré d'une joie profonde que contient une reconnaissance infinie » Victoria est un novateur : si l'essence même de sa technique ne diffère point de celle d'un Lassus ou d'un Palestrina, l'on trouve chez lui des hardiesses bien personnelles, que M. Laloy est tenté d'appeler des inadvertances, mais qui s'expliquent par la venue tardive du Maître et par l'expérience de tant de fameux prédécesseurs, qui lui a permis de progresser encore et de toucher parfois aux domaines mystérieux de l'art moderne. C'est ainsi que D. Federico Olmeda en son remarquable ouvrage : *Mémoire d'un voyage à Santiago de Galicia* (1) a pu noter bien des nouveautés d'écriture, qui démontrent en Victoria la volonté formelle de s'exprimer librement, dussent s'en plaindre les théoriciens soucieux d'une prétendue correction musicale. Dans son motet « octonarum vocum » *Ave Maria*, Victoria pratique à plusieurs reprises l'intervalle mélodique de quinte diminuée, que l'on considérerait sans doute comme apocryphe dans un manuscrit :



M. Laloy a signalé de même dans le *O vos omnes*, outre

(1) Cf. *Memoria de un viaje á Santiago de Galicia*, Burgos. Polo, 1895, p. 41 sq.

un accord de sixte majeure (*la, ut* ♯, *fa* ♯, *la*) qui se résout en sol mineur (*sol, ré, sol, si* ♭), des quintes augmentées « que Victoria eût été bien empêché de dénommer, mais dont il a sûrement recherché la sonorité déchirante » ; et il a remarqué la fréquence des altérations — qui annoncent les modes nouveaux, — des accords de quarte et sixte — qui déterminent la tonalité — et de quelques infractions uniques aux règles du contrepoint : comme des octaves directes et même deux quintes parallèles entre le *tenor* et l'*altus*. Enfin la modulation est toujours chez Victoria d'une vérité vivante qui prouve que notre auteur ne sentait pas seulement la musique, mais qu'il la pensait, tel un Bach, un Beethoven ou un Wagner.

Cependant, ces quelques incorrections ne sauraient nous arrêter. La technique de Victoria est exclusivement une technique de contrepoint, et comme telle, la marche et la conduite des voix la constituent. Les agrégations harmoniques exceptionnelles découlent des dessins formés par les lignes mélodiques, et ne peuvent être considérées isolément. De plus, il serait vain de tenir compte des accidents qui proviennent le plus souvent — sur les manuscrits — d'additions postérieures. Il faudrait une étude critique spéciale des écrits originaux de Victoria pour déterminer l'exactitude des accidents que l'on retrouve jusque dans certaines éditions modernes (1), et cette étude est peu aisée. Quoi qu'il en soit, Victoria et ses compatriotes musiciens tenaient trop à la pure tradition liturgique pour ne pas respecter l'intégrité des modes ; et malgré que nous ayons vu Bermudo parler d'une ère de « semi-chromatisme », il nous semble plus juste d'attribuer aux chanteurs les fautes reprochées au compositeur, dont les indications touchant la tonalité de ses œuvres ne nous laissent généralement pas de doute sur son orthodoxie.

(1) Aussi bien l'édition monumentale de M. Pedrell dont nous allons nous occuper, et qui suggéra à M. Laloy les observations précédentes, n'est pas, à ce point de vue, une édition critique.

Ces brèves observations sur le style « intérieur » de Victoria nous conduisent à l'examen beaucoup plus instructif de l'architecture contrapontique qui nous révèlera la pensée même de l'artiste. Entre tant d'œuvres empreintes de ce « dramatisme » intense quoique musical, particulier à Victoria, et qui n'est que l'absolue entente et la parfaite expression du texte sacré, nous choisirons, d'après les éditions d'Eslava (1), de Charles Bordes (2) et de M. Felip Pedrell (3), celles qui peuvent être prises comme types achevés des diverses « manières » de l'auteur. Victoria, esprit profondément religieux, voulut exprimer par la musique toute sa foi et tout son mystique amour. Les formes liturgiques, si variées, lui offraient des thèmes et des cadres admirables pour ses méditations et ses constructions d'un idéalisme symbolique. Aussi étudierons-nous minutieusement les plus belles œuvres composées par Victoria dans les principaux genres de musique sacrée : dans le motet, la messe, le cantique, l'hymne, la passion, le répons, le psaume, l'antienne (antiphone), la séquence et la litanie.

Voici d'abord l'Index de chacune des collections dont nous avons commenté les Dédicaces (4).

L'Édition des Motets de 1572 comprend : Cum quatuor vocibus. — In festo omnium sanctorum : O quam gloriosum est regnum ; In festo sancti Andreæ : Doctor bonus ; In Conceptione Beatæ Mariæ : Quam pulchri sunt ; In festo Sancti Thomæ Apostoli : O decus apostolicum ; in Circumcisione Domini : O magnum mysterium ; In Epiphania Domini : Magi viderunt Stellam ; In purificatione Beatæ Mariæ : Senex puerum portabat ; In Sanctæ Mariæ ad Nivem : Sancta Maria ; In Annuntiatione Beatæ Mariæ : Ne timeas Maria ; Dominica in Ramis Palmarum : Pueri hebræorum ; Feria quinta in Cena Domini : Vere lan-

(1) *Lira Sacro-Hispana.*

(2) *Encartages de la Tribune de Saint-Gervais.*

(3) Thomae Ludovici Victoria Abulensis Opera Omnia.

(4) Voir les pages précédentes (notes).

guores nostros; Feria sexta in Parasceve : O vos Omnes.

Cum paribus vocibus. — In Festo Natalis, Prima Pars : O Regem Cœli; Secunda Pars : Natus est nobis; In Festo Corporis Christi, Prima Pars : O sacrum convivium; Secunda Pars : Mens impletur gratia.

Cum quinque vocibus. — In Assentione Domini, Prima Pars : Ascendens Christus in altum; Secunda Pars : Ascendit Deus; In Festo Pentecostes, Prima Pars : Dum complerentur; Secunda Pars : Dum ergo essent in unum; Sabbato in Septuagesima, Prima Pars : Ave Regina Cœlorum; Secunda Pars : Gaude gloriosa; Sabbato in Resurrectione Domini, Prima Pars; Regina Celi; Secunda Pars : Resurrexit; Sabbato in Adventu Domini, Prima Pars : Alma Redemptoris; Secunda Pars : Tu que genuisti; Dominica in adventu Domini, Prima Pars : Ecce Dominus veniet; Secunda Pars : Ecce aparebit Dominus; In Festo Sancti Ignatii, Prima Pars : Cum Beatus Ignatius; Secunda Pars : Ignis Crux; In Festo Sancti Joannis Baptistæ, Prima Pars : Descendit Angelus Domini; Secunda Pars : Ne timeas; De Beata Virgine : Gaude Maria Virgo.

Cum sex vocibus. — In Festo Natalis Domini, Prima Pars : Quem vidistis, Pastores; Secunda Pars : Dicite quidnam vidistis; In Planctu Beatissimæ Virginis Mariæ, Prima Pars : Vadam et circuibo civitatem; Secunda Pars : Qualis est dilectus tuus; In Festo Sancti Petri, Prima Pars : Tu es Petrus; Secunda Pars : Quodcumque ligaveris; In Assumptione Beatæ Mariæ Virginis, Prima Pars : Vidi speciosam; Secunda Pars : Que est ista; In Festo Sanctissimæ Trinitatis : Benedicta sit Sancta Trinitas; In Festo Corporis Christi : O sacrum convivium; In Festo Resurrectione Domini : Surexit Pastor bonus; In Festo Nativitatis Beatæ Mariæ Virginis : Congratulamini mihi; Sabbato in Pentecoste, Prima Pars : Salve Regina; Secunda Pars : At te suspiramus; III Pars : Et Jesum; IV Pars : O clemens, o pia.

Cum otto vocibus. — In Annuntiatione Beatæ Mariæ Virginis : Ave Maria gratia plena.

Il faut citer aussi le Premier Livre de Messes, Psaumes et Magnificat qui se place en l'an 1576 et qui contient : les Messes Ave Maris Stella et Simili est regnum à 4 voix ; les messes : De Beata Maria Virgine à 5 voix, Gaudeamus et Dum complerentur à 6 voix; l'Hymne Ave Maris Stella à 4; deux Magnificat du Ier ton, deux du IVe et deux du VIIIe, tous à 4 voix; quatre Antiphonæ Marianæ à 5; deux Salve Regina à 6; les motets : Vidi speciosam, Ardens est, Nigra sum, O sacrum convivium, O Domini à 6; les répons : Nisi Dominus, Salve Regina Cœli, et le psaume Super flumina Babylonis, à 8 voix.

Nous avons dit qu'il y avait deux éditions de 1581. L'édition A est consacrée aux Cantica Beatæ Virginis, « vulgo » Magnificat dans les huit tons et comporte quatre Antiphonæ Beatæ Virginis per annum (1), qui sont : Alma Redemptoris, à 5 et 8 voix; Ave Regina Cœlorum, à 5 et 8 voix; Regina Cœli, à 5 et 8 voix; et Salve, à 5 et 8 voix.

L'édition B est celle des Hymnes de toute l'année, au nombre de trente-deux, et contient aussi quatre psaumes à huit voix :

Dixit Dominus, Laudate pueri, Nisi Deus et Laudate Dominum in sanctis ejus.

L'*Index Hymnorum totius anni* que l'on retrouve dans l'édition de 1600 est le suivant :

I. De Adventu Domini : Conditor alme siderum.
II. De Nativitate Domini : Christe Redemptor omnium.
III. De Innocentibus : Salvete flores Martyrum.
IV. De Epiphania : Hostis, Herodes impie.
V. In Dominicis per annum : Lucis creator optime.
VI. Dominica in Quadragesima : Ad preces nostras.
VII. Dominica in Passione : Vexilla Regis prodeunt.

(1) Cf. Index, p. 122.

VIII. In Octava Paschæ usque ad Ascensionem : Ad cœnam Agni providi.
IX. In Ascensione Domini : Jesu nostra redemptio.
X. In Pentecoste : Veni Creator Spiritus.
XI. In Festo SS^{ae} Trinitatis : O lux beata Trinitas.
XII. In Festo Corporis Christi : Pange lingua.
XIII. In Cathedra Sancti Petri : Quodcumque vinclis.
XIV. In Conversione et Commem. S. Pauli : Decus egregie Paule.
XV. De Beata Virgine : Ave Maris Stella.
XVI. In Festo S. Joannis Baptistæ : Ut queant laxis.
XVII. De Sancto Petro : Aurea Luce.
XVIII. De Sancta Maria Magdalena : Laude Mater Ecclesia.
XIX. In Festo S. Petri ad vincula : Petrus beatus.
XX. In Transfiguratione Domini : Quicumque Christum quæritis.
XXI. De Sancto Michaele : Tibi, Christe, splendor Patris.
XXII. In Festo Omnium Sanctorum : Christe Redemptor omnium.
XXIII. In Natali Apostolorum : Exultet cœlum laudibus.
XXIV. *Ibid.* (Tempore Paschali) : Tristes erant Apostoli.
XXV. De uno Martyre : Deus tuorum militum.
XXVI. De pluribus Martyribus : Sanctorum meritis.
XXVII. Pro Martyribus (Temp. Pasch.) : Rex gloriose Martyrum.
XXVIII. In Festo Confessoris : Iste Confessor.
XXIX. De Virginibus : Jesu Corona Virginum.
XXX. Pro Martyre tantum, et pro nec Virgine nec Martyre : Hujus obtentu Deus.
XXXI. In Dedicatione Ecclesiae : Urbs beata.
XXXII. De Corpore Christi : Pange lingua. More hispano.

L'année 1583 comporte aussi deux publications. La première reproduit tous les Motets de 1572, et ajoute :

Cum paribus vocibus. — In Festo Trinitatis : I Pars, Duo Seraphim ; II Pars, Tres Sunt ; In Festo Corporis Christi : I Pars, O Sacrum ; II Pars, Mens impletur gratia ; In Communione : I Pars, Domine non sum dignus ; II Pars, Miserere mei.

Cum quinque vocibus. — In Festo S. Jacobi : O lux et decus Hispaniæ ; Sabbato post Pentecostem ; Salve ; De Corporis (sic) Christi : Tantum ergo.

Cum sex vocibus. — De Beata Virgine : Nigra sum ; In Resurrectione Domini : Ardens est cor meum ; In elevatione : O Domine Jesu Christe ; De Beata Virgine : Trahe me post te ; De Beata Magdalena, I Pars : Vadam et circuibo civitatem, II Pars : Qualis est dilectus.

Cum octo vocibus. — De Beata Virgine : Letanie ; Ibid. : Ave Maria ; Ibid. In Adventu, I Pars : Alma Redemptoris, II Pars : Tu que genuisti ; A Purificatione usque ad Pascha, I Pars : Ave Regina celorum, II Pars : Gaude gloriosa ; In Resurrectione, I Pars : Regina cœli, II Pars : Resurexit ; De Beata Virgine per Annum : Salve Regina : Dixit Dominus : Laudate pueri Dominum : Nisi Dominus : Laudate Dominum omnes gentes : Super flumina Babylonis.

Cum duodecim vocibus. — Lætatus sum.

La seconde publication de 1583 — *Missarum Libri Duo* — reproduit les messes de l'édition de 1576 et en contient quatre nouvelles : *Quam pulchri sunt*, à 4 voix ; *O quam gloriosum est regnum* à 4 ; *Pro defunctis* à 4, et *Surge propera* à 5.

L'année 1585 est aussi très féconde. Elle est marquée par l'apparition de l'*Officium Hebdomadæ Sanctæ*, et des *Motecta festorum totius anni*.

L'*Officium* contient :

a) Dominica in ramis palmarun : Pueri Hebræorum, 4 voc. — Passio secundum Mattheum, 4 voc. — O Domine Jesu Christe, 6 voc.

b) Feria V. In Cœna Domini, Ad Matutinum. Lectiones

prima, secunda et tertia, 4 et 5 voc. — Sex responsoria à 4. — Benedictus. Miserere (secundus chorus) ut supra. — Passio secundum Joannem, 4 voc.

c) In adoratione Crucis : Vere languores, Popule meus, Agios o Theos et Sanctus, 4 voc.

d) Sabbathus Sanctus, Ad Matutinum : Lectiones prima, secunda et tertia, 4 et 5 voc. — Sex Responsoria, 4 voc. — Benedictus, Miserere, etc... ut supra. Vexilla Regis, more hispano, 4 vocibus.

Les *Motecta Festorum totius anni* se présentent dans l'ordre suivant :

Index sex vocum : In die natalis Domini — In eodem Festo — In Purificatione — In Resurrectione — In Visitatione — In Trinitate — In Corpore Christi — In Festo Petro et Pauli. — In Assumptione — In Nativitate Beatæ Mariæ Virginis — In Conceptione — In exaltatione Crucis.

Index quinque vocum : In Ascensione — In Pentecostes — In Corpore Christi — In nativitate Joannis Baptistæ — In Festo Jacobi — In Festo Mariæ ad Nieves — In Transfiguratione. — In adventu.

Index quatuor vocum : In Festo omnium Sanctorum — In Festo Andreæ — In Epiphania — In Corpore Christi — In Festo Michaelis — In Festo Apostolorum — In Festo unius martyris — In Festo plurimorum Martyrum — In Festo Confessorum Pontificorum — In Festo Confessorum non Pontificorum — In Festo Virginum — In Dedicatione Ecclesiæ.

Index octo vocum : In Annuntiatione — In Corpore Christi — In Transfiguratione (Franscisci Soriani) — In Quadragessima.

La seconde partie contient trois motets à 6 voix et six motets à 8 voix de Francisco Guerrero et de Francisco Soriano.

L'année 1589 voit éclore deux collections identiques. La première — de motets — est publiée chez les héritiers « Simonis Tini » ; la seconde — de *Cantiones sacræ* — chez Joannes Mayer qui l'envoie au chanoine de Eichstätt,

Jean Othon de Gemmingen avec cette inscription : cantiones sacræ Thomæ Ludovici a Victoria quem in principibus hujus ætatis canendi magistris numerandum existimant ii qui rerum Musicarum non imperiti sunt æstimatores. L'édition A présente, après la dédicace, la table des 16 motets à 4 voix, puis celle des 12 motets à 5 voix ; ensuite, la table des 12 motets à 6 voix, enfin un *Salve Regina* en quatre parties. Après ce premier groupe de compositions, les motets reviennent au nombre de six *octo vocum*, suivis d'un autre *Salve Regina,* de cinq psaumes *sex vocum* et d'un *Lætatus sum* à 12 voix. L'édition B est décrite avec exactitude par E. Bohn en sa *Bibliographie de la Bibliothèque de Breslau* (1), et — comme nous venons de le dire — est formée des *Cantiones sacræ.*

Nous passons sous silence une réédition probable des *Cantiones* parue en 1590, et nous signalons la publication de 1592 qui contient : les « antiphones » Asperges et Vidi aquam à 4 voix, et les messes : O magnum mysterium, ad 4 voc. ; Missa quarti Toni, ad 4 voc. ; Trahe me post te, ad 5 voc. ; Ascendens Christus, ad 5 voc. ; Vidi speciosam, ad 6 voc. ; Salve, ad 8 voc. ; Missa pro Defunctis una cum Res. Peccantem, ad 4 voces.

En 1600 paraissent deux recueils. L'édition A comporte *cum octo vocibus* les messes : Alma Redemptoris, Ave Regina et Salve ; puis *nonis vocibus* les messes : pro Victoria (In Resurrectione), Dic nobis (In Pentecoste), Veni Sancti (In Corpore Christi), Lauda Sion (In Festo S. Ildefonsi) ; — Magnificat primi toni : De Beata Virgine Letaniæ : De Beata Virgine, Ave Maria : De Beata Virgine In Aduentu : Alma : 1ª Pars (Redemptoris), 2ª Pars : Tu quæ genuisti : A purificatione vsque ad Pascha : 1ª Pars : Ave Regina, 2ª Pars : Gaude gloriosa : In Ressurrectione : 1ª Pars : Regina cœli, 2ª Pars : Ressurrexit : De Beata Virgine per annum : Salve : Dixit Dominus : Lau-

(1) Cf. Bibliographie der Musikwerke bis 1700 welche in den Bibliotheken zu Breslau aufbewahrt werden. Ein Beitrag zúr Gesch. der Musik in 15, 16, u. 17. Jahrh. Berlin 1883, in-8°, p. 424.

date pueri : Nisi Dominus : Laudate Dominum omnes gentes : In Completorio : Ecce nunc benedicite : Super flumina.

Dans le neuvième cahier réservé au *Cantus II* du *Chorus II*, on lit un *Index omnium quæ in hoc libro nono contenentur :* Missa pro Victoria, 9 voc.; Missa Lætatus sum, 12 voc. ; Magnificat VI toni, 12 voc. ; psalmus Lætatus sum, 12 voc. ; Te Deum laudamus, 4 voc. ; Veni Creator : Pange lingua : Ave Maris Stella : Nunc dimittis : Asperges : Vidi aquam : Et misericordia ejus pro Magnificat primi toni III voc. si placet.

Ces mêmes indications se retrouvent (à l'exception de celles concernant la messe *pro Victoria*) dans un *Liber ad pulsandum in organis* (1).

Ce sont les Hymnes de toute l'année qui composent l'édition B de 1600, qui, avons-nous dit, reproduit l'édition B de 1581, mais avec adjonction de deux pièces : In Festis Beatæ Mariæ Virginis : *Ave Maris Stella*, et un *Te Deum.*

En 1602 paraît une réédition des *Cantiones Sacræ* de J. Mayer, que Nicolas Antonio, en sa « Bibliotheca Hispana Nova » décrit en ces termes : « Thomas Ludovicus de Victoria, si noster est (*sic*) edidit in re musica : Sacras cantiones de præcipuis anni festi quatuor, quinque, sex, octo et duodecim vocum... Francfort, apud Steinium. MDCII. » En 1603, Angelo Gardano publie à Venise une réimpression des motets de 1583 et 1589, conservée aujourd'hui dans les archives d'Augsbourg. — En 1605 paraît à Madrid l'*Officium Defunctorum* composé d'une messe à 6 voix pro Defunctis (Fol. I) ; d'un motet à 6 voix : Versa est in luctum (Fol. 18) ; d'un Responsorium : Libera à 6 voix (Fol. 21) ; et d'une Lectio : Tædet animam meam, à 4 voix (Fol. 25). — Après cette date, il nous faut attendre jusqu'à 1672 pour signaler une réédition des Motets de 1589 à Venise. L'édition de 1676 que M. Pedrell dit

(1) Haec Omnia sunt In Hoc Libro | ad pulsandum in organis | Ad Philipum III Orbis | utriusq. | Monarcham maximum. Ecu royal. Permissu, etc.

avoir figuré à l'exposition de Turin (1) est en réalité celle du premier Livre de Messes de 1576.

* * *

Plus encore que dans les compositions étroitement liées au thème du plain-chant, le génie de Victoria se révèle dans les libres « motets ». C'est dans ces pièces originales, bien que conçues dans un esprit profondément liturgique, que s'épanouit l'ardent mysticisme du musicien d'Avila.

§ 1. — Les Motets a quatre voix

Et d'abord les Motets à quatre voix. Admirons le *O quam gloriosum regnum* (1572) « in festo omnium sanctorum » (2) : un mystérieux accord sans tierce ouvre la composition; puis un accord de tonique dont la fondamentale est doublée par le ténor, forme un saisissant contraste avec les harmonies précédentes, des imitations contrapontiques expriment les mots : sequuntur agnum quocumque ierit; et les mouvements se ralentissent peu à peu, disparaissent... Tout respire la sérénité d'une contemplation enivrée.

Ō magnum mysterium (1572) « in Circumcisione Domini » (3) est un motet à 4 voix, dans le 5e ton « gai », ce qui s'accorde bien avec le caractère général du texte, vibrant d' « alleluyas ». Il commence par un « canon » des deux parties supérieures, qui se résout, après la période de neuf mesures (4) : O magnum mysterium et admirabile sacramentum, sur un merveilleux accord vraiment majeur : dans la transcription, cet accord est parfait

(1) Cf. Thomae Ludovici Victoria | Abulensis | Opera omnia | ex antiquissimis iisdemque rarissimis hactenos cognitis editionibus | in unum collecta, atque adnotationibus, tum bibliographicis, tum interpretatoriis | ornata a | Philippo Pedrell. | Lipsiae, 1902. Typis et sumptibus | Breitkopf et Härtel biblio | polarum. Cf. Prologue, p. XIII. Sq.

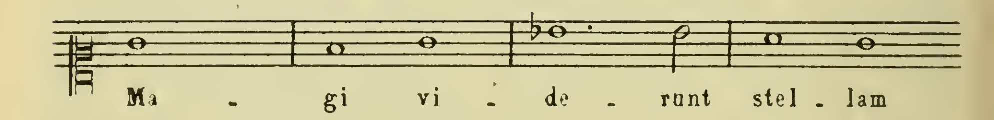
(2) Ed. Pedrell. T. I, p. 1.

(3) *Ibid.*, p. 11.

(4) Comptées par « brèves ».

du 1[er] degré de *fa* majeur. Les quatre voix unies — les deux inférieures reprennent l'imitation précédente — disent encore la phrase d'adoration, en un développement très rythmé et plein d'enthousiasme. Puis le ténor et la basse, à la tierce, proclament : ut animalia viderunt Dominum natum, continué par les autres voix jusqu'à l'apparition du renversement du premier thème, sur les mots : jacentem in præsepio, pris en imitation par les quatre voix et terminé par une cadence parfaite qui serait en *si* bémol majeur d'après la notation moderne. Alors le demi-chœur songe à Celle qui eut l'insigne honneur de donner le jour à l'Enfant-Dieu ; après une courte pause, il s'adresse — en *fa* majeur d'après la transcription moderne — à la Vierge bienheureuse : O beata virgo cujus viscera meruerunt portare Dominum Jesum Christum. De larges et doux accords, débordants d'onction attendrie, ouvrent la période musicale ; des rythmes s'ébauchent, s'accentuent, s'accélèrent ; des accents pesants soulignent le mot : portare, et toutes les voix se mêlent pour clamer triomphalement le : Dominum Jesum Christum. A ce moment, la mesure binaire devient ternaire, et le chœur chante joyeusement Alleluya, en une exultante péroraison où reparaît la large mesure binaire (1).

Magi viderunt stellam « in Epiphania Domini » (2) se compose de trois parties. La première développe par imitations aux quatre voix, ce thème :

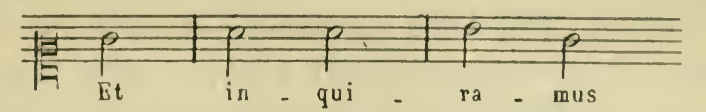


et comporte une deuxième période sur les mots : qui dixerunt ad invicem : Hoc signum magni Regi est, eamus,

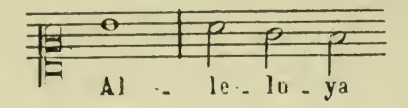
(1) Cf. D'Indy. *Cours de composition cit.* I, p. 168 : « O magnum mysterium, type absolument parfait du motet de Vitoria (*sic*), établi en cinq phrases dont une invocation terminale, Alleluia. »

(2) Ed. Pedrell. T. I, p. 14.

laquelle nous conduit à la seconde partie : et inquiramus eum, dont le thème :



est reproduit par la phrase : et offeramus ei, et fleuri contrapontiquement aux mots : munera, aurum et myrrham. Après quoi une progression finale s'exalte sur la formule d'Alleluia :



et l'on entend une cadence dans le septième mode — modus perfectus — avec un hypothétique *si* bémol.

Le *Vere languores nostros*, de la « Feria quinta in Cœna Domini » (1) débute par des accords tristes et lents, indices de l'abattement profond du Christ. Mais ces souffrances rachètent le monde, et deux cadences triomphales et joyeuses annoncent la rédemption. Puis un silence recueilli précède une période d'effusion et de piété reconnaissante; les notes s'égrènent lentement, la mélodie s'apaise : dulce lignum, dulces clavos, murmure-t-elle, émue et consolatrice. La Basse poursuit seule, puis le Ténor lui répond; le Soprano s'ajoute à l'ensemble et entraîne le Contralto. Ainsi chacun salue à son tour la Croix divine. Une belle marche de tierces et sixtes souligne : et dominum, et élève toutes les voix pour les laisser descendre jusqu'au chuchotement de la prière et au calme de l'adoration (2). Cette « coda », dirons-nous, est vraiment moderne, et forme comme un développement symphonique où les voix, richement réparties, sont traitées comme aujourd'hui, c'est-à-dire comme des instruments.

O vos omnes qui transitis per viam de la « Feria sexta in

(1) *Ibid*, p. 24.

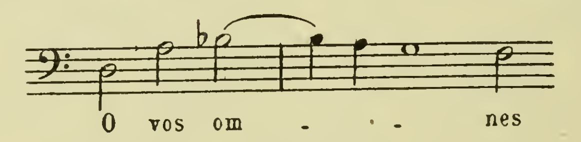
(2) Cf. R.-J. Pottier. Vittoria. *Rev. de musique ancienne et moderne :* Gaceta musical de Madrid del 21 de septiembre de 1856, p. 276.

Parasceve » (1) est considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de Victoria : « On peut diviser cette pièce en deux parties, écrit M. d'Indy (2), avec reprise de la première partie expressive, formant conclusion. Chaque partie est constituée en deux phrases dont la seconde, plus particulièrement expressive, ne peut laisser indifférent aucun esprit doué de sentiment artistique. Voici les paroles :

1re *partie*	O vos omnes qui transitis per viam attendite et videte. Si est dolor similis sicut dolor meus.
2me *partie*	Attendite, universi populi, Et videte dolorem meum.

Reprise : Si est dolor similis sicut meus.

« La musique, basée sur l'harmonie de résonnance inférieure, est construite au moyen de deux thèmes, l'un liturgique, l'autre expressif... Voici ce premier thème :



« Le second de ces thèmes est un simple accent expressif :



mais cet accent est tellement caractéristique de la douleur que Victoria n'hésite pas à l'employer dans d'autres pièces qui traitent du même sujet, en sorte que cet accent devient dans son œuvre comme un timbre affecté à l'expression douloureuse.

« La première phrase de la première partie est divisée en trois périodes :

(1) Ed. Pedrell. T. I, p. 27.

(2) *Loc. cit.*, pp. 168-169-170.



« La deuxième phrase mérite d'être citée en entier... Il est difficile de rencontrer, même dans la musique moderne, un effet plus poignant que celui de la lumineuse cadence majeure qui forme le milieu de cette belle phrase.

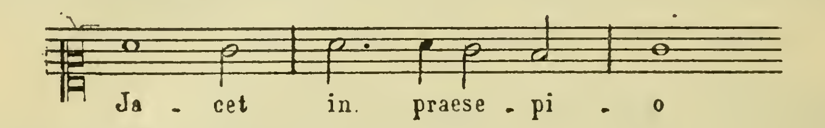
« La deuxième partie du motet est une sorte de court développement des thèmes exposés dans la première, après quoi la pièce se termine par la reprise de la superbe phrase médiane. »

Le motet « in Festo Natalis Domini (1) » est double. La *Prima Pars* est un *Regem cœli* pour trois *Cantus* et un *Altus*. Elle suit le même plan que le *O magnum mysterium*. Le thème s'expose dès le début, assez peu caractérisé : ce rythme vague se prête en revanche à de beaux effets harmoniques :



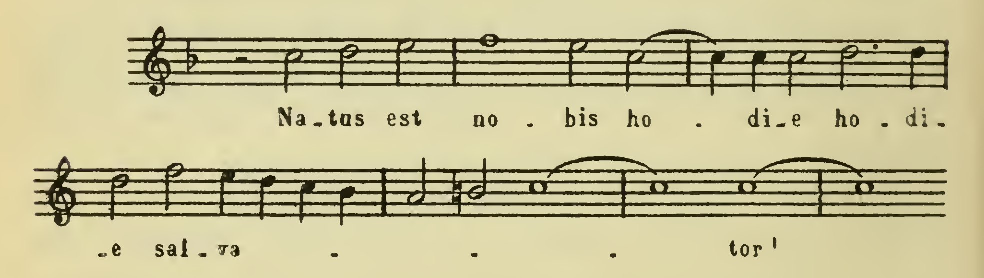
(1) Ed. Pedrell. T. I, p. 29.

Le thème se développe en commentant les mots : cui talia famulantur obsequia, et revient en diminution — aux deux premiers cantus — sur : stabulo proponitur. Puis une seconde période apparaît avec les deux voix inférieures disant — en tierces —



et s'enchaînant aux autres sur *in cœlis* regnat. Un *alleluia* final établit la tonalité lydienne par sa cadence sur la dominante.

La *Secunda Pars* est d'un mouvement exalté. Le thème principal :



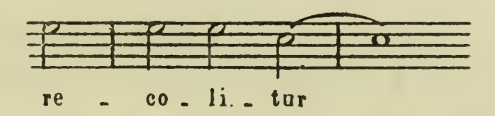
d'une ligne mélodique si nette, se fleurit de mouvements contraires et d'émouvants retards jusqu'à la reprise du thème de la Prima Pars avec la phrase : jacet in præsepio, in cœlis regnat. Un superbe *Alleluia* nous ramène à la tonique du Ve mode.

Le motet « In Festo Corporis Christi (1) » est également double. La *Prima Pars* est une longue et suave mélopée : O sacrum convivium in quo Christus sumitur, commentée par de doux accords au milieu desquels glisse la troisième voix :

(1) Ed. Pedrell. T. I, p. 34. Ce motet est aussi pour 3 *Cantus* et 1 *Altus*.



Après une progression vraiment ineffable d'une seconde période : recolitur memoria, basée sur ce rythme :



la *Prima Pars* se termine par une cadence dans le Ve mode, qui couronne une péroraison commandée par les mots : passionis ejus.

Cette péroraison enchaîne une *Secunda Pars* dont la première phrase : *mens impletur gratia* reprend en augmentation le thème principal, et dont la seconde phrase : *Et futuræ gloriæ nobis pignus datur*, introduit un élément nouveau très polyphonique aboutissant à l'*alleluia* de cadence à la tonique.

Le motet *Duo seraphim clamabant* (1583 A) « in festo S-S. Trinitatis » (1) est écrit « cum paribus vocibus » et ses deux parties, à exposition thématique double (duplex), et par suite très dramatique, sont reliées par un épisode mystique, qui symbolise — ainsi que nous l'avons vu (2) — le dogme mystérieux de la Trinité.

Une intention également symbolique se fait jour dans

(1) Ed. Pedrell. T. I, p. 36.

(2) Cf. notre citation de M. Bellaigue. Ch. I, p. 53, n. 2.

le classique motet *Iste Sanctus pro lege* (1585 B) « in Festo unius Martyris » (1), qui confie une phrase liturgique à la partie du Ténor : fundatus enim erat super firmam petram, « comme si l'auteur, écrit M. D'Indy (2), avait voulu, par cette disposition, caractériser la ferme assise sur laquelle s'appuie la force du martyre ».

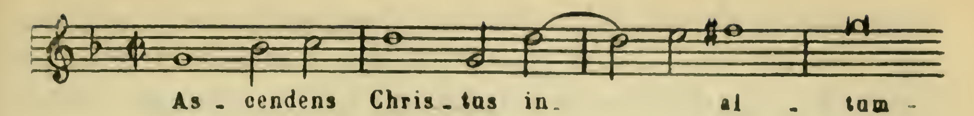
Sans insister sur le : *Gaudent in cœlis animæ sanctorum* (1585 B) « in Festo plurimorum Martyrum » (3) qui vaut surtout par une diversité rythmique d'un effet souvent expressif, nous terminerons cette revue rapide des motets à quatre voix sur l'impression délicieuse que nous laisse la lecture d'un virginal *Veni Sponsa Christi* (1585 B) « in Festo Virginum » (4), qui choisit pour le texte suave : Veni Sponsa Christi, accipe coronam quam tibi Domine præparavit in æternum, les douces sonorités du mode parfait, et fleurit de roses mélodiques, sur les mots : quam tibi Domine præparavit, la jeune épouse que la musique heureuse du début appelle ensuite avec insistance : Veni Sponsa Christi... (5).

§ 2. — Les motets a cinq voix

Ascendens Christus in altum (1572) « in Ascensione Domini » (6) pour Cantus I, Quintus (Cantus II), Altus, Ténor et Bassus, est divisé en deux parties qui contiennent respectivement trois et deux périodes terminées par de retentissants *Alleluias*.

La première partie est déjà très mouvementée. Des imitations courtes et expressives s'emparent du thème principal au rythme de marche :

(1) Ed. Pedrell. T. I, p. 43.
(2) *Loc. cit.*, p. 172.
(3) Ed. Pedrell. T. I, p. 44.
(4) *Ibid.*, p. 50.
(5) Ce motet nous rappelle invinciblement ceux de Guerrero à la Vierge.
(6) Ed. Pedrell. T. I, p. 53.

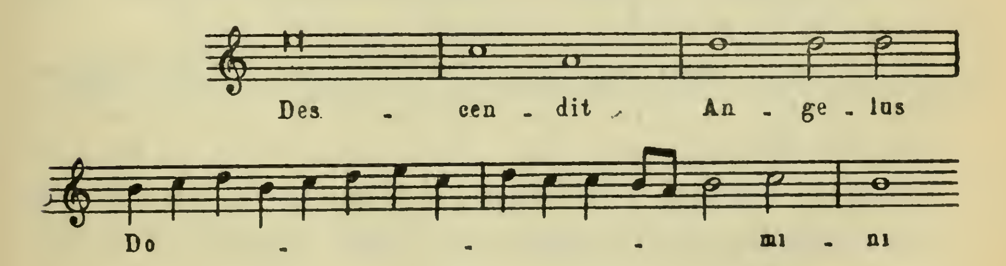


et le conduisent au refrain trois fois scandé d'Alleluia.

La deuxième période : captivam duxit captivitatem, est une transformation chromatique du thème d'Ascendens, et la troisième période : Dedit dona hominibus, décrit la péroraison attendrie et bémolisée qui s'achève dans le septième mode « angélique », mais avec un *si* bémol retardé.

La *Secunda Pars* fera entendre le chant de triomphe. Le *si* bémol a cédé la place au *si* naturel. Le thème primitif reparaît sous les mots : Ascendit Deus in jubilatione ; mais la musique s'exalte peu à peu, et une éclatante virtuosité commente la phrase : et Dominus in voce tubæ, dont l'évocation instrumentale se répercute dans les mouvements pressés des notes de passage. L'ascension radieuse du Seigneur est maintenant visible dans la jubilation musicale du thème élargi, et la pièce tout entière se termine en la claire tonalité de *sol*, parmi les battements vigoureux des Alleluias répétés.

Le motet *Descendit Angelus Domini* (1582) « in Festo Sancti Joannis Baptistæ » (1) est aussi divisé en deux parties. La première contient trois périodes. Une longue mélopée modulante analogue aux mélodies eugéniennes, chante d'abord sur la dominante de récitation *si*, la phrase Descendit Angelus Domini :



Puis la déclamation se continue, simplement expressive :

(1) Ed. Pedrell. T. I, p. 77.

Ad Zachariam dicens : Accipe puerum in senectute tua. Et habebit nomen... Mais ici se place un silence d'autant plus dramatique que la tranquillité précédente du récit ne le laissait pas prévoir : silence que rompent bientôt, hiératiques, les voix unies pour clamer un nom magique, Joannes Baptista! sur l'accord: *la, mi, la, mi, do* ♯ (Jo) résolu d'abord sur *ré, la, fa, ré* (an), puis sur *la, mi, la, mi, do* ♯ (nes), enfin sur *ré, la, fa* ♯, *ré* (Baptista). La *Prima Pars* se termine dans le mode « mystique » avec *do* dièze.

La *Secunda Pars* modifie la musique de la première partie dans une période où les voix, s'échelonnant, murmurent :



quoniam exaudita est oratio tua et Elisabeth uxor tua pariet tibi filium, douces paroles qui nous ramènent à la musique primitive : et habebit nomen Joannes Baptista.

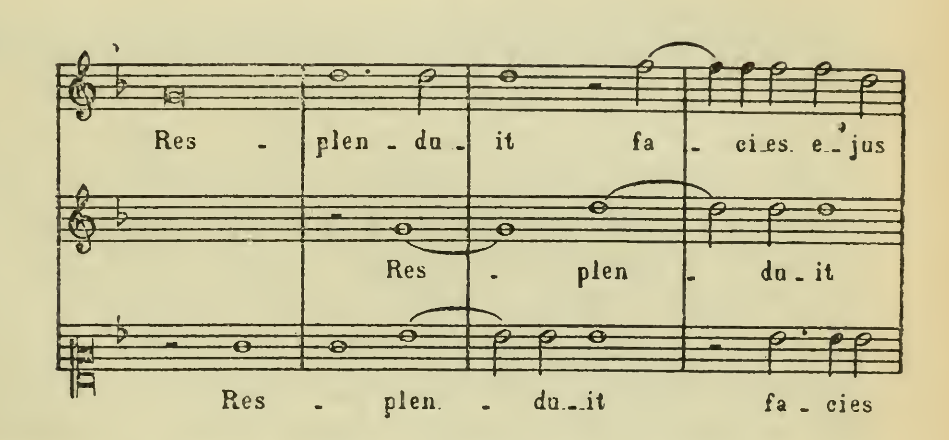
Le *Gaude Maria Virgo* (1572) « De Beata Virgine » (1) présente cette particularité que le Cantus I et le Quintus (ou Cantus II) font, d'un bout à l'autre de la composition, un « canon ad unisonum » tandis que les autres voix les accompagnent de leurs dessins variés. Les thèmes de ce motet sont assez peu marqués. Une grande douceur musicale imprègne les paroles : Gaude Maria Virgo, cunctas hæreses (1re période) — sola interemisti in universo mundo (2e période), jusqu'à l'*alleluia* final qui aboutit à une cadence sur le mode « angélique » : sol-ré-sol-si.

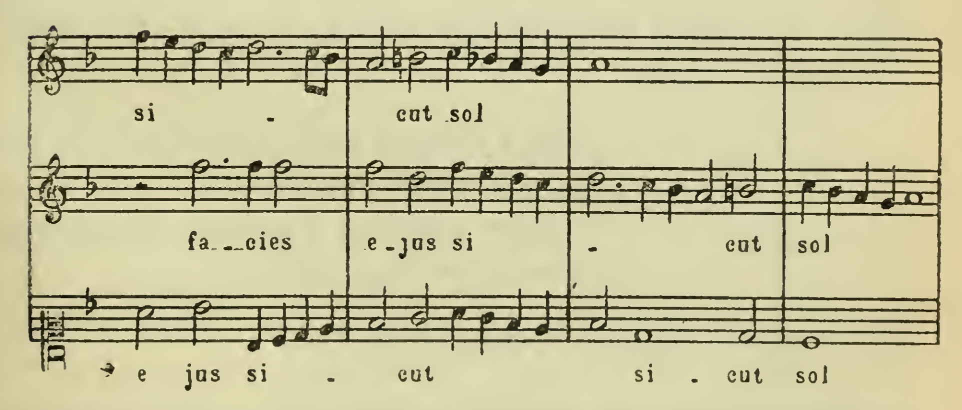
Le même plan apparaît dans le *O lux et decus Hispaniæ* (1583 A) « in Festo S. Jacobi (2) » dont les deux *Cantus* décrivent aussi un canon à l'unisson, et dont les voix ont un tour mélodique rappelant le chant eugénien ou wisigothique. L'emploi de ce style espagnol se justifie

(1) Ed. Pedrell. T. I, p. 82.
(2) Ed. Pedrell. T. I, p. 85.

par le texte : O lux et decus Hispaniæ Sanctissime Jacobe, qui inter apostoles primatum venens, primus eorum martirio laureatus. Alleluia. La pièce se termine également dans le mode angélique, avec — au *Cantus I* — le *si* retardé.

Le motet *Resplenduit facies ejus* (1585 B) « in Transfiguratione Domini » (1) est encore plus captivant. Les trois voix supérieures, dont les deux premières font un « canon ad unisonum », commencent d'abord la première période : resplenduit facies ejus sicut sol, vestimenta autem ejus facta sunt alba sicut nix :

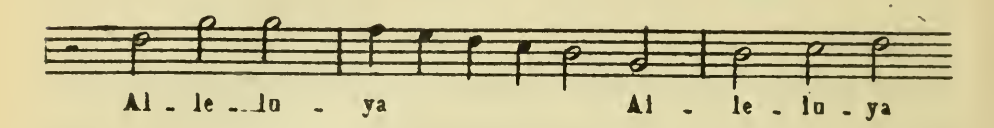




développée dans le style le plus riche et brillant jusqu'à la deuxième période déterminée par ces mots : et ecce apparuerunt illis Moyses Et Elias loquentes cum Jesu, et dont les trois mouvements : Moyses — Et Elias — loquentes

(1) Ed. Pedrell. T. I, p. 88.

cum Jesu, de plus en plus intenses, préparent la péroraison agressive d'Alleluias trois fois répétés sur cette formule étrange :



et terminée sur la tonique du mode « angélique » : *sol, ré, sol, ré, si.*

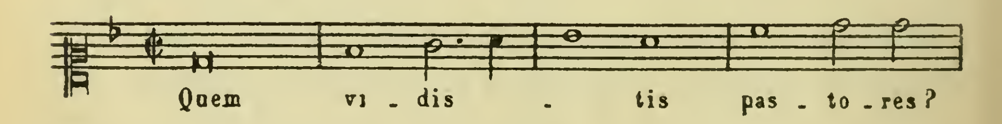
§ 3. — Les motets a six voix

Le *Quem vidistis, Pastores? — Dicite, quidnam vidistis?* (1572) « in Festo Natalis Domini » (1) nous rappelle la cérémonie tolédane de Noël que Vallejo, d'après le chroniqueur Arcayos, faisait dériver musicalement du chant eugénien ou wisigothique (2). A dire vrai, la musique de Victoria, composée pour Cantus I, sextus (ou Cantus II), Altus, Ténor I, Quintus (ou Ténor II) et Bassus, ne nous montre pas les formules mélodiques habituelles au chant eugénien, sauf peut-être dans les Alleluias très fleuris. Mais l'écriture générale apparaît plus verticale qu'horizontale, et l'intérêt polyphonique est insignifiant. La *Prima Pars*, sur le texte :

1re période. . { Quem vidistis pastores? dicite annuntiate nobis quis apparuit?

2e période. . { Natum vidimus et choros Angelorum collaudantes Dominum.

développe ce thème « interrogateur » :



(1) Ed. Pedrell. T. I, p. 90.

(2) Cf. notre chapitre VIII, p. 335.

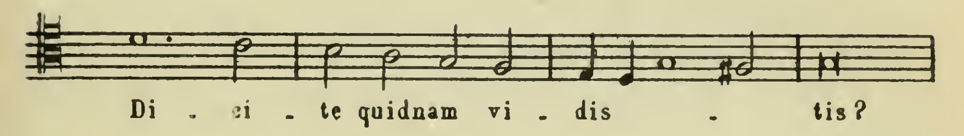
jusqu'à l'*alleluia* de cadence dans le mode « angélique » : sol, ré, sol, si (bémol et retardé), ré, sol.

La *Secunda Pars*, sur le texte :

1re période. . { Dicite quidnam vidistis ?
Et annuntiate nobis
Christi navitatem.

2e période. . { Natum vidimus
Et choros Angelorum
Collaudantes Dominum,

développe cet autre thème :



jusqu'à l'alleluia de cadence dans le même mode « angélique » : sol, ré, si (naturel et retardé), sol, ré.

Le motet *Benedicta sit sancta Trinitas* (1572) « in Festo SS. Trinitatis » (1), pour Cantus, Altus I, Sextus (ou Altus II), Ténor, Quintus (ou Ténor II) et Bassus, est, de par la disposition spéciale des voix — toujours groupées par trois, — symbolique du mystère métaphysique de la Trinité. Le Cantus, l'Altus et le Ténor s'unissent pour chanter : Benedicta sit sancta Trinitas, et ces mots passent ensuite au groupe du Sextus, du Quintus et du Bassus. Les six voix se mêlent alors rapidement, pour se diviser aussitôt sur les paroles : Et indivisa unitas, confiées d'abord au Cantus, à l'Altus et au Quintus, puis au Sextus, au Ténor et au Bassus, enfin aux six voix unies, bien que conservant leur individualité de groupement par trois.

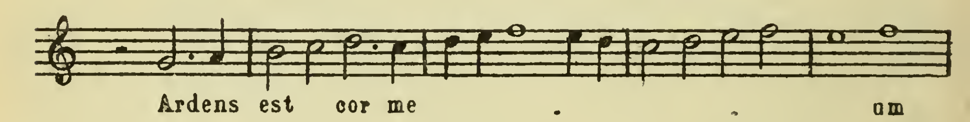
Les trois voix supérieures, puis les trois inférieures s'emparent des mots : Confitebimur ei, répétés ensuite par les six voix divisées, comme toujours, en deux groupes : A. S. B. contre C. T. Q, et qui provoquent sur l'incidente explicative : quia fecit nobiscum misericordiam

(1) Ed. Pedrell. T. I, p. 118.

suam, une progression très polyphonique où les imitations fleuries, la division par quatre des voix et leur réunion harmonieuse, nous conduisent à l'*Alleluia* final très orné et progressif, avec cadence sur le cinquième mode « gai » : fa, do, fa, do, la.

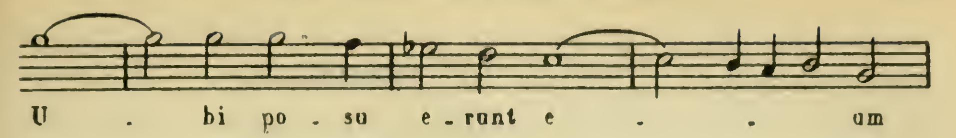
Le motet *Ardens est cor meum* (1576) « Tempore Resurrectionis Domini » (1) est, à notre sens, le chef-d'œuvre parmi les motets du maître d'Avila. Sujet et musique intimement unis forment un poème mystique des plus suggestifs.

Par imitation, pressantes et angoissées, les voix font leur entrée dans l'ordre suivant : Ténor II, Altus, Cantus I, Cantus II, Ténor I et Bassus, et, sur la tenue de l'*Altus*, développent ce long thème de plaintive langueur :



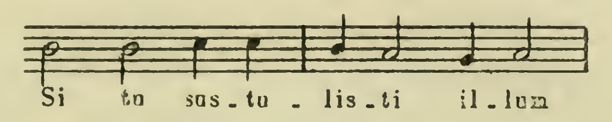
Puis la voix se désespère : Desidero, sanglote-t-elle en touchantes inflexions chromatiques. Desidero, reprend-t-elle, rythmée et impatiente, mue d'un même élan à toutes les parties superposées ; vi-de-re Dominum meum, affirme-t-elle d'abord aux deux Cantus, à l'Altus et au Ténor I, puis au Cantus II, aux deux Ténors et au Bassus, tandis que sinueuse et retardée la mélodie de l'Altus se glisse dans la masse compacte, et ondule sur le mot *meum,* enveloppante et caressante... Et alors, c'est la hâte effrénée, l'essor de toutes les voix emportant le thème primitif et se poussant les unes les autres en imitations successives : quæro, quæro, redisent-elles parmi les rapides et violentes notes de passage ; quaero... mais elles retombent, navrées et mourantes, sous le chromatisme du Cantus I : car elles ont désiré en vain, *quæro et non invenio...*

(1) Ed. Pedrell. T. I, p. 133.



Elles se le demandent, divisées, implorantes...

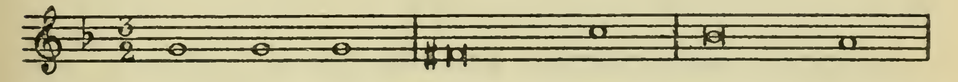
Cependant l'espoir renaît. Les voix, en progression double, note contre note, s'y attachent : elles veulent croire l'Aimé tout près d'elles, et demandent, tendues :



et suppliantes — par imitations — : dicito mihi ! si elles possédaient l'Elu, comme elles le garderaient jalousement ! Dicito mihi — et ego eum tollam ! Comment rendre l'impression de cette péroraison où les voix se mêlent, attendries, et aboutissent à la cadence provisoire dans le mode « angélique », mais avec *si* bémol, précédant la série finale des *alleluias* enthousiastes, dans la même tonalité, exempte cette fois de *si* bémol.

§ 4. — Les motets a huit voix

Ils sont écrits avec accompagnement de l'orgue qui, comme ce sera la règle chez Victoria, se borne à doubler un groupe de voix. Nous avons déjà signalé dans le motet *Ave Maria, gratia plena* (1572) « in Annuntiatione Beatæ Mariæ Virginis » (1) un intervalle mélodique de quinte diminuée qui pourrait sembler apocryphe :



mais qui produit un si charmant effet. Quant au second motet *O Ildephonse* (1600) « in Festo S. Ildephonsi » (2), il nous apparaît comme une œuvre de circonstance, plutôt que vraiment inspirée.

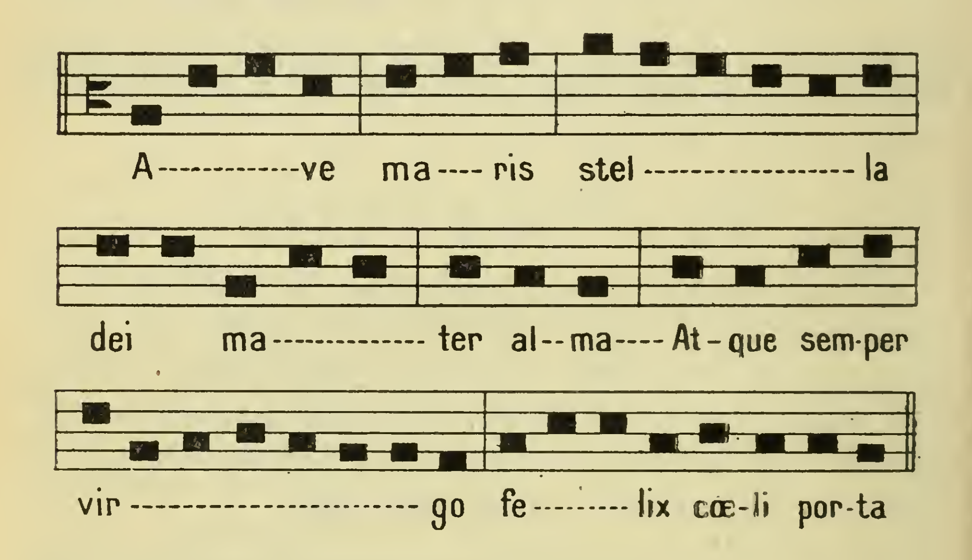
(1) Ed. Pedrell. T. I, p. 146.

(2) *Ibid.*, p. 153.

§ 5. — Les messes

La messe polyphonique n'est d'ordinaire, comme chacun sait, qu'un développement du thème grégorien générateur. Victoria a su réaliser dans le cadre rigoureux que lui offrait la liturgie consacrée, des constructions dramatiques personnelles.

Une de ses premières œuvres est la messe *Ave Maris Stella*, du septième ton « angélique ». Elle date de 1576, et son auteur l'écrivit « ad quatuor voces » (1). Un merveilleux travail thématique s'y fait jour, décelant une aisance qui enchanterait les partisans actuels du leit-motiv. Le thème que Victoria traite comme celui d'une fugue libre — puisqu'il lui donne un contre-sujet — est liturgique :



Le *Kyrie* commence par une réponse anticipée du contralto, et le ténor établit le thème de l'Ave Maris, tandis que la basse poursuit la réponse et que le soprano continue la mélodie liturgique. Une sorte de divertissement fugué conduit au premier repos. Le *Christe* prend le thème par mouvement contraire, ainsi que la réponse. De belles

(1) Ed. Pedrell. T. II, p. 1 et Ed. Eslava : *Lira*.

notes du soprano forment contraste avec les entrées successives des autres voix. Dans le dernier *Kyrie* une fugue splendide s'engage au quatuor jusqu'à la tierce majeure finale, d'un effet toujours saisissant.

Le *Gloria* nous présente une curieuse correspondance thématique entre le texte et le motif donné. En voici le tableau :

TEXTE DU GLORIA	FRAGMENTS DU THÈME
Et in terra pax hominibus . . .	Ave Maris Stella.
Bonæ voluntatis	Virgo. B. T.
Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te.	Ave, Stella, Virgo.
Glorificamus te	Atque semper, avec augmentation et envolées mélodiques.
Gratias agimus tibi.	Virgo.
Propter magnam gloriam tuam .	Felix cœli porta.
Domine Deus rex cœlestis. . . .	Ave Maris Stella.
Deus Pater omnipotens	Atque semper.
Domine Filii unigenite	Dei mater atque semper.
Jesu Christe, Domine Deus, Filius Patris.	Dei mater.
Qui tollis, miserere.	Mater.
Qui tollis peccata (2 fois)	Ave Maris.
Suscipe deprecationem	Atque semper.
Qui sedes ad dexteram, miserere.	Ave Maris Stella.
Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus.	Dei Mater.
Altissimus, Jesu Christe, cum sancto spiritu	Maris Stella — Stella.
In Gloria Dei patris (2 fois) . . .	Ave Maris/Felix.
Amen.	Cœli porta.

Nous continuons la même analyse des autres parties de la messe :

CREDO	
Patrem omnipotentem	Virgo.
Factorem cœli et terrae.	Ave Maris Stella.
Visibilium omnium	Cœli.
Et invisibilium.	Mater alma.
Et in unum	Atque semper.
Dominum Jesum Christum . . .	Virgo.
Dei unigenitum	Tiple : Felix cœli porta. Bajo : Atque semper virgo.

Et ex Patre natus ante omnia sæcula	Ave Maris Stella.
Deum de Deo	Ave !
Lumen de lumine	Mater alma !
Deum verum de Deo vero	Maris Stella, Dei Mater.
Genitum non factum	Virgo (Tiple). Mater (Ténor). Ave (Bajo).
Consubstantialem Patri.	Atque semper virgo.
Per quem omnia facta sunt . . .	Felix cœli porta.
Qui propter nos homines. . . .	Ave (modulé).
Et propter nostram salutem . .	Virgo.
Descendit de cœlis	Dei mater.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto	Ave Maris Stella.
Ex Maria Virgine	Dei mater alma.
Et Homo factus est.	Alma, Virgo, Felix cœli porta.
Crucifixus est	Ave Maris Stella.
Sub Pontio Pilato	Felix cœli porta.
Passus et sepultus	Atque semper.
Et resurrexit.	Ave Maris Stella.
Secundum Scripturas.	Virgo.
Et ascendit (mouvement ascendant de toutes les voix). . . .	Atque semper. . / Ave Maris Stella. { Tiple. Contralto. Ténor.
Sedet ad dexteram Patris. . . .	Felix cœli porta.
Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos .	Ave Maris Stella.
Cujus regni, non erit finis . . .	Atque semper virgo.
Et in spiritum sanctum.	Maris Stella.
Dominum et vivificantem. . . .	Dei mater alma.
Filioque procedit.	Maris Stella.
Qui cum Patre et filio	Dei mater alma.
Simul adoratur	Atque semper virgo.
Et conglorificatur	Ave Maris.
Qui locutus est per prophetas . .	Atque semper virgo.
Et unam sanctam Catholicam. .	Felix cœli porta.
Et apostolicam Ecclesiam. . . .	Ave Maris Stella.
Confiteor unum baptismam. . .	Id.
In remissionem peccatorum. . .	Id.
Et exspecto resurrectionem . . .	Virgo.
Mortuorum	Alma, Felix cœli porta.
Et vitam venturi sæculi.	Virgo.
Amen (très mouvementé)	Felix cœli porta.

Sanctus

Sanctus (tiple).	Ave Maris.
Dominus J. C	Virgo.

Pleni sunt cœli.	Atque semper.
Et terra gloriâ tuâ.	Felix cœli porta.
Hosanna.	Ave Maris Stella. (Enlacements des voix en de magnifiques sonorités.)

BENEDICTUS

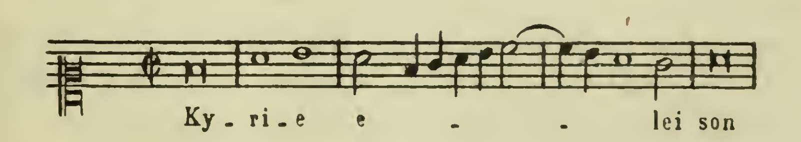
Benedictus.	Ave Maris (Altus, puis Ténor, puis Bassus. Le Cantus seulement à l'Hosanna.
Benedictus qui venit	Virgo.
In nomine Domini	
Hosanna.	Ave Maris Stella (Tiple).
	Ave Maris Stella. . } (Ténor)
	Virgo atque semper. } par aug-
	Virgo. Felix cœli } menta-
	porta . . . . . . } tion.

AGNUS

Agnus Dei qui tollis	Ave Maris Stella.
Peccata mundi, Miserere	Felix cœli porta.
Agnus Dei	Ave Maris Stella (C.).
Qui tollis peccata	Dei mater alma (2 fois).
Dona nobis	Atque semper.
Pacem.	Virgo.
Dona nobis pacem	Felix cœli porta.

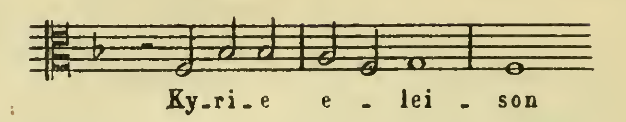
On voit les relations tout idéales que Victoria établit entre l'expression des moindres fragments du texte, et le thème générateur, ce qui exigeait une grande fécondité d'imagination, une habileté consommée, surtout une force jaillissante d'inspiration et un don naturel pour penser en musique, pour associer sans effort des idées ou des images aussi délicates et subtiles que celles dont se tissent les mystères sacrés.

La messe *Quam pulchri Sunt* (1583 B) à quatre voix (1) nous fait connaître dès le *Kyrie*, un thème :



(1) Ed. Pedrell. T. II, p. 38.

et un contre-sujet :



dont le court développement par inversion et diminution aboutit à une cadence sur la quinte dans le 5e mode de « gai ».

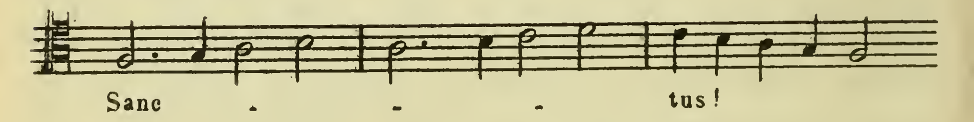
Le *Gloria* confie au Cantus le thème repris à l'octave par le Ténor, renversé à l'Altus et repris à l'octave par le Bassus, aux mots : Et in terra pax hominibus. — Le thème passe à l'Altus sur *Bonæ voluntatis,* se développe par imitations successives en *Laudamus te* (C + A + T), en *Benedicimus te* (C et B, puis A + T) jusqu'à la strette vocale d'*Adoramus te*. Le ténor et la basse entonnent *Glorificamus* et le Cantus uni à l'Altus leur répondent sur un rythme martelé. L'ensemble des voix sur *Gratias agimus tibi* est particulièrement souple avec son retard du ténor, et l'ensemble de *propter magnam gloriam tuam* ne lui cède en rien avec son retard du ténor suivi de celui de l'altus. En *Domine Deus* s'énonce par imitations une simple formule de déclamation. Sur *Rex cœlestis,* par un clair symbole, seules les trois voix supérieures se laissent entendre : l'ensemble vocal reprend ensuite aux quatre voix, par deux fois, le thème générateur qui souligne *Deus pater omnipotens*. Une cadence sur la même quinte que précédemment met fin à un Canon irrégulier qui s'établit entre le Cantus et le Ténor sur *Domine Fili unigenite*. Alors intervient un épisode trium vocum (A. T. B) pendant lequel, en *Domine Deus* on entend trois fois le thème au Bassus, puis deux fois au Ténor (avec son renversement aux autres voix sur les mots Agnus Dei, Filius Patris). Mais on revient aux quatre voix : En *Qui tollis peccata mundi,* le thème reparaît augmenté au Cantus, puis au Ténor par imitation à l'octave, doublé du contre-sujet confié à l'Altus intermédiaire, enfin développé aux quatre voix sur *Miserere nobis*, et pourvu d'une réponse sur *qui tollis peccata*

mundi, où s'épanouit le contre-sujet. — Une simple formule de déclamation, en imitations et fleurie quelque peu au Ténor, traduit le *Suscipe deprecationem;* l'Altus et le Bassus, auxquels s'adjoint bientôt le Cantus, entonnent *Qui sedes ad dexteram patris*, dont la figure mélodique, après le court ensemble de *Miserere nobis*, reparaît en imitation sur *Quoniam tu solus sanctus*. Le thème principal, orné, augmenté et retardé vient alors s'appliquer aux mots *Tu solus Altissimus Jesu Christe*, et lorsque le dessin de *Glorificamus te* a scandé successivement aux deux voix inférieures, puis aux deux voix supérieures, la phrase *Cum Sancto Spiritus,* une cadence très fleurie correspond à l'Amen de ce beau Gloria, qui se termine sur l'accord fondamental du 5° mode avec un court retard de la tierce (*la*).

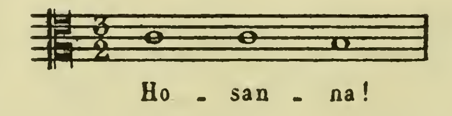
Le *Credo* présente à la fois le thème et le contre-sujet au Ténor et à la Basse sur *Patrem omnipotentem*, puis au Cantus et à l'Altus sur *factorem cœli et terræ* que le contre-sujet reprend à l'Altus et au Bassus jusqu'à un bref ensemble, où domine d'abord le thème (C — B) et d'où jaillissent, mystérieuses, les deux voix centrales murmurant *invisibilium*. Réunies encore, les voix affirment *Et in unum Dominum* et exposent le thème par imitations successives de bas en haut sur *Jesum Christum*. Alors, symboliquement une des voix (le Bassus) s'efface, et le *Filium Dei unigenitus* est évoqué par le nombre trois, chanté par le thème en *Et ex Patre natum* (C — B) *et ante omnia sæcula* (A — B). Une formule de déclamation avec le Bassus et le Cantus faisant tierce, et l'entrée du Ténor à l'octave de la Basse, puis — par augmentation — de l'Altus à la quinte de la Basse, souligne les mots *Deum de Deo*, et se continue aux troix voix inférieures sur *lumen de lumine*, comme aussi — avec l'entrée du Cantus à la quinte de la Basse — sur *Deum verum de Deo vero*. La phrase *Genitum non factum*, est confiée — toujours par le même clair symbole — aux trois voix inférieures (avec le thème à l'Altus), et celle de *Consubstantialem Patri*, aux

troix voix supérieures, aboutissant à un ensemble — *per quem omnia facta sunt* — dans le cinquième mode, terminé par une cadence en un véritable ton de *ré* majeur. — Les deux voix inférieures martèlent *qui propter nos homines* et enchaînent les deux supérieures sur *et propter nostram salutem* pour amorcer une belle cadence ornée de retards et de notes de passage sur l'accord creux de tonique du cinquième mode : *descendit de cœlis*. Un silence auguste le suit, et un court épisode développe *Et incarnatus est, de Spiritu Sancto* (avec rappel du contre-sujet), *ex Maria Virgine* — silence — *Et homo factus est* (cadence sur *do*, *sol*, *do* et *mi* retardé). — Au *Crucifixus* commence une période *Trium Vocum* (C — A — T) où reparaît le thème, et où un mouvement ascendant des voix sur *ascendit in cœlum*, analogue à celui *trium vocum* du *Gloria* s'achève en *fa do fa*. Les quatre voix se réunissent de nouveau sur *Et in spiritum sanctum* et vont former cadence sur le même accord creux du mode lydien.

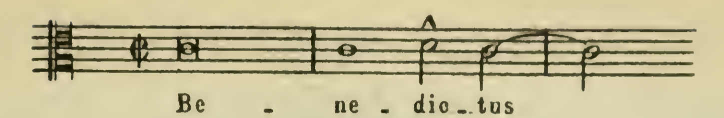
Le *Sanctus* nous offre, au Ténor puis à l'Altus, une mélopée thématique :



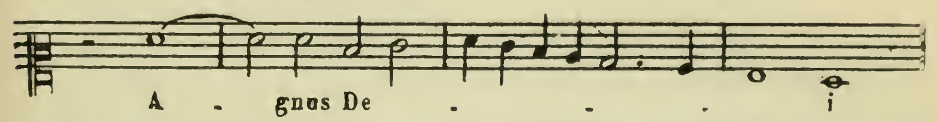
tandis que le thème est pris au Cantus, puis — par imitation — au Bassus, à la quinte inférieure. La mélopée revient aux quatre voix (*Sanctus*) dotée d'une réponse aux trois voix inférieures (*Dominus Deus Sabaoth*) issue du thème principal ; et, après une troisième formule où toutes les voix chantent : Pleni sunt cœli et terra, etc..., l'on entend un Hosanna caractéristique par son rythme, de toutes les œuvres de Victoria :



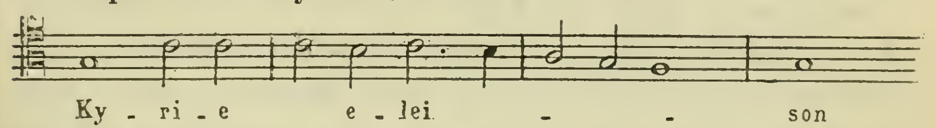
Le *Benedictus* (Trium Vocum : A — T — B) expose ce thème de « récitation ».



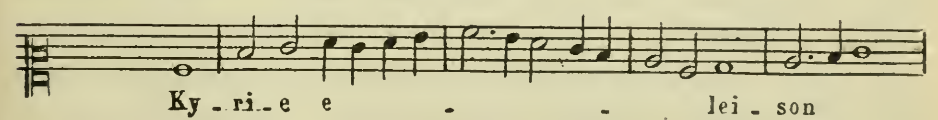
L'*Agnus Dei* est triple. Les numéros I et II (Quinarum vocum : C. A. TI. TII. B.) ne sont que l'exposition du thème en un « canon ad unisonum » entre le Ténor I et le Ténor II ou « resolutio ». Le numéro III (Senarum vocum : CI. CII. A. T. BI. BII.) plus compliqué, décrit un « canon ad unisonum » entre le CI + BI et le CII + BII (résolutio) sur le thème suivant :



La Messe *O quam gloriosum* (1583 B) à quatre voix (1) présente dès le *Kyrie* plusieurs thèmes fragmentaires que nous retrouverons dans ses autres parties. Dans la première période « Kyrie », le Ténor chante :

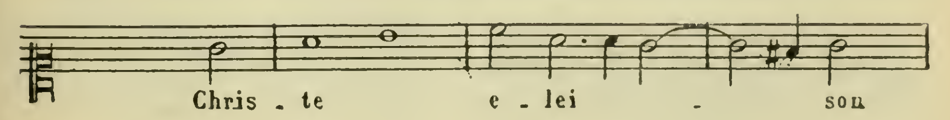


Puis un motif beaucoup plus important jaillit à la Basse et à la quinte du motif précédent, pour être repris à l'octave de la Basse par le Cantus :



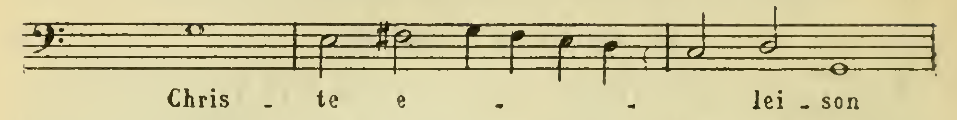
tandis que le premier thème reparaît à l'Altus (à la 5[te] du Ténor) et que l'ensemble vocal s'achemine vers une première cadence sur l'accord creux *sol*, *ré*, *sol* du septième mode « angélique ».

Un troisième thème au Cantus chante le Christe



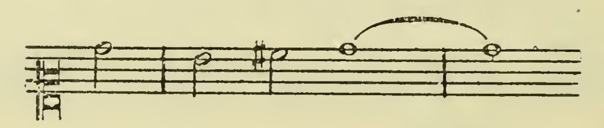
(1) Ed. Pedrell. T. II, p. 56.

et après le renversement du second thème à la Basse :



la cadence se fait sur la tonique du septième mode.

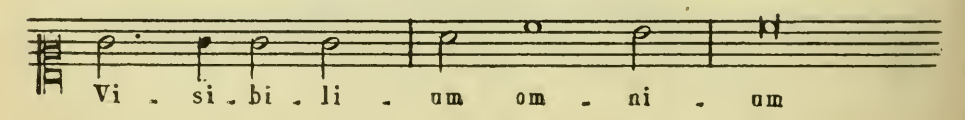
Le *Gloria* commence par une formule de récitation aux deux voix inférieures, puis aux deux voix supérieures. Après un court ensemble, on entend au Cantus, sur Glorificamus te, le thème du Christe eleison :



qui, à la suite du passage remarquablement fleuri, de Domine Deus Rex cœlestis, reparaît à l'Altus et au Bassus en Domine Deus et en ensemble final sur Filius Patris (*ré — la — ré — fa dièze*).

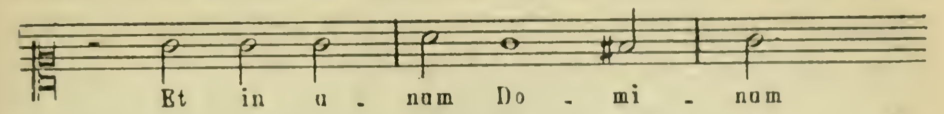
Le premier thème du *Kyrie* revient sur Qui tollis peccata mundi (T — B), se développe concurremment avec les mouvements (C — A) descendants de Miserere nobis, gagne toutes les voix en Qui tollis, etc..., se transforme sur Qui sedes ad dexteram Patris au moyen des réponses de Miserere nobis et s'épuise logiquement dans la phrase explicative : Quoniam Tu solus Dominus, etc... — Des mouvements ascendants et par tierces se notent respectivement aux deux voix inférieures et aux deux supérieures en Cum Sancto Spiritus par la plus gracieuse des images (1), et le premier thème du *Kyrie* brille en péroraison sur les mots : In gloria Dei Patris. Amen.

Le *Credo* a un caractère liturgique. Après Patrem omnipotentem, etc... (T — B), les trois voix supérieures chantent cette formule grégorienne :



(1) Ne dirait-on pas la colombe de l'Esprit-Saint planant sur la foule dévote des fidèles ?

à laquelle les trois voix inférieures répondent : et invisibilium. Une formule identique apparaît (C — T — B) sur :



et les quatre voix disent : Jesum Christum.

Le texte est ensuite traité de cette manière :

Filium Dei unigenitum = T — B.

Et ex patre natum = C — A.

Ante Omnia sæcula = A. T. B. thème Ier du Kyrie.

Deum de Deo = C. A.

Lumen de Lumine, etc... = 4 voc., thème Ier du Christe.

De Deo vero = B (thème du Kyrie) ; C — A (Réponse).

Genitum non factum = T. B., réponse au thème de « visibilium » :



terminée sur la tierce *sol, si*.

Consubstantialem Patri = C. A. prenant à la tierce : *Si* (T), *sol* (B) et passant par *ré* (C) *sol* (A).

Per quem omnia facta sunt = T. B.

Qui propter nos homines, etc... = Ensemble.

Descendit = Toutes les voix descendent par imitations de haut en bas, vers la cadence de *la, do dièze* retardé, *mi* résolus sur *ré*, *la*, *ré*, *fa dièze*.

Puis le silence se fait, coupé seulement par l'ensemble hiératique, note contre note, des quatre voix : Et incarnatus est, etc... — Après l'Homo factus est, le dialogue continue :

Crucifixus etiam pro nobis = T. B.

Sub Pontio Pilato = C. A.

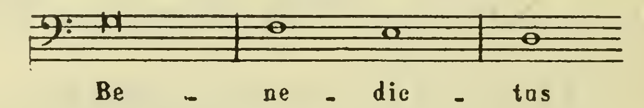
Passus et sepultus = T. B.

Et resurrexit tertia die = C. A.

Secundum Scripturas = Ensemble, et ainsi de suite jusqu'à l'*Amen* orné, et la cadence sur l'accord creux de tonique du septième mode « angélique ».

Le *Sanctus* nous présente sinon des thèmes nouveaux, du moins deux mouvements mélodiques, en sens contraire, inentendus. Ces mouvements se partagent les voix deux par deux, se fleurissent sur *Pleni sunt cœli et terra*, et, après un rappel du thème du *Christe eleison* sur *Gloria tua*, aboutissent à des formules habituelles d'*Hosanna* pour les quatre voix.

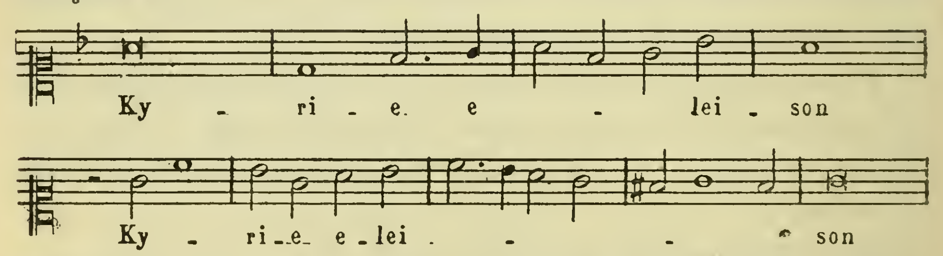
Le *Benedictus* (Trium vocum : C — A — B) nous offre le motif descendant du *Sanctus* d'abord à la Basse :



puis à l'Altus, tandis qu'en mouvement inverse monte le thème du *Benedictus* (C). Chaque voix monte et descend tour à tour, et un canon irrégulier à troix voix prépare l'*Hosanna* « ut supra » avec cadence sur la tonique du mode « angélique ».

L'*Agnus Dei* expose séparément les thèmes du *Christe* et du *Kyrie*, puis les superpose sur *qui tollis peccata mundi*. Après les imitations descendantes habituelles de *Miserere nobis*, la messe tout entière s'achève en *sol* majeur (7e mode).

La Messe *O Magnum Mysterium* (1592) à quatre voix (1), repose sur un thème important divisé au *Kyrie* en deux tronçons :



Le *Gloria* est entièrement construit sur ce même thème qui s'énonce dès le mot Glorificamus.

Le *Credo* est ainsi disposé :

Patrem omnipotentem = C. A. T. thème d' « eleison ».

Factorem cœli et terræ = Ensemble.

(1) Ed. Pedrell. T. II, p. 69.

Visibilium omnium, etc. = Ecriture verticale.

Jesum Christum = Repos, larges dessins.

Filius Dei unigenitus = C. A. T. : Les trois voix habituelles.

Et ex Patre natus etc. = Ensemble.

Deus de Deo lumen de lumine = Idem ; thème de « eleison ».

Deum verum de Deo vero = Développement à trois voix (C. A. T. puis C. T. B.).

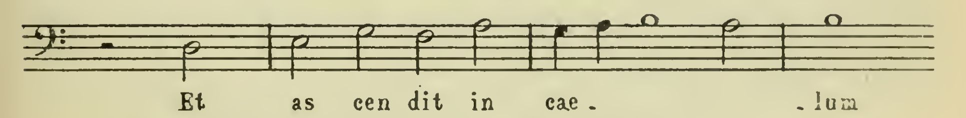
Genitum non factum etc. = Ecriture verticale analogue à celle de « visibilium ».

Per quem omnia facta sunt = Formule de transition.

Qui propter nos homines = Mouvements descendants et successifs, du Bassus au Cantus, amorçant la cadence en *sol* majeur où reparaît le thème du « Kyrie ».

Et incarnatus est = Développement du thème, très fleuri, jusqu'à un silence précédant :

Et resurrexit tertia die, de formule hiératique avec sa réponse aux trois voix supérieures qui entraînent l'envolée du Bassus et de l'Altus sur



Sedet ad dexteram Patris = Formule de récitation.

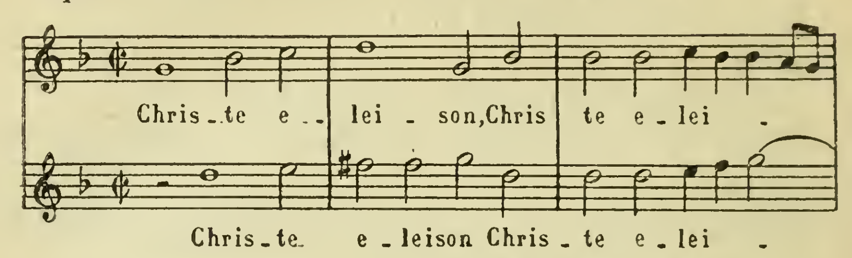
Et iterum venturus est, etc. — Ecriture identique, verticale, jusqu'à la cadence sur l'accord parfait de tonique du septième mode angélique : *sol, ré, si* ♮.

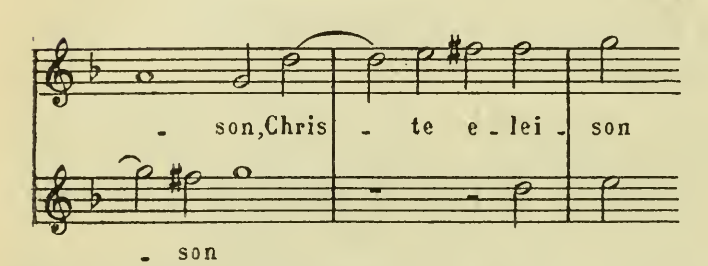
Le même thème du *Kyrie* revient en simple exposition dans les trois numéros suivants, particulièrement courts : dans le *Sanctus*, dans le *Benedictus* (Trium vocum C. A. T.) par imitations de bas en haut, et dans l'*Agnus* (Quinarum vocum : C I, C II, A. T. B.) au « canon ad unisonum » entre le Cantus I et le Cantus II ou « résolutio ».

La messe *Ascendens Christus* (1592) à cinq voix (1)

(1) Ed. Pedrell. T. II. p. 162. Deux Cantus, Altus, Tenor, Bassus.

superpose les deux thèmes principaux dès le *Christe eleison* « quaternarum vocum », aux deux Cantus :





et fait triompher le premier motif au premier et au troisième *Kyrie*.

Le *Gloria* confie aux quatre voix supérieures le thème second, renversé, sur Et in terra. Puis les cinq voix s'unissent, note contre note pour clamer (avec *si* naturel) le Laudamus te. — Une formule de réponse aux Cantus et au Ténor souligne Glorificamus te :



Les cinq voix rendent grâce au Seigneur : Gratias agimus tibi, en un développement fleuri de mouvements contraires et de notes de passage (B. T.), puis les trois voix inférieures transforment le thème I sur Domine Deus, etc., de cette façon :



qui se poursuit jusque dans la période « quaternarum vocum » où le ténor disparaît, de : Dominus Deus, Agnus Dei, Filius Patris. Les deux thèmes reviennent ensuite »

quinarum vocum » sur Qui tollis etc... avec prédominance du thème II au Cantus I. Après une nouvelle phrase un peu inexplicable, et singulièrement chromatique, qui commente Tu Solus Dominus, Tu solus altissimus, une cadence termine le *Gloria* dans le septième mode « angélique ».

Le *Credo* donne aux Cantus leurs thèmes respectifs. Un dialogue entre des groupes de trois voix commence à *In unum Dominum* et ne se termine qu'à la cadence du septième mode (à : Descendit de cœlis) précédant l'épisode attendri, chromatique et bémolisé d'Incarnatus est, qui aboutit à une cadence identique, dans le mode « angélique ».

La Basse disparaît dans la période « quaternarum vocum » de : Crucifixus etiam pro nobis, aux thèmes connus, développée jusqu'à la cadence longue et mouvementée — dans le septième mode — de : non erit finis, suivie d'un silence... Sur la dominante du même mode, une formule de « récitation » traduit : Et in spiritum sanctum etc..,, pour se résoudre sur la tonique. Les trois voix inférieures — avec le Ténor et l'Altus en imitation — commencent sur : qui ex Patre, etc., une longue période déclamée qui aboutit à la cadence finale en *sol* majeur précédée, sur le mot : Confiteor, d'un rappel du thème II au Cantus I.

Le *Sanctus* à cinq voix fleurit abondamment les thèmes du *Christe eleison* jusqu'à l'*Hosanna* final où, par des imitations successives aux cinq voix, domine le thème premier, direct ou renversé.

Le *Benedictus*, très court, et à quatre voix, se borne à exposer par imitations de haut en bas le Thème I ; et l'*Agnus Dei*, « senarum vocum » par adjonction d'un deuxième Ténor, décrit par un symbole expressif : Trinitas in unitate, un Canon entre le Ténor I et sa « résolution » au Cantus II et à l'Altus, sur la base fournie par le thème second.

La Messe *Gaudeamus* (1576) à six voix (1) vaut surtout par

(1) Ed. Pedrell. T. IV, p. 1.

quelques raretés de techniques, et nous signalerons avec D. Fed. Olmeda (1) dans le *Christe eleison* écrit pour deux Cantus, Altus et Ténor : soit un accord de quarte mineure sans sixte (*la*, *ré*) dont le *ré* double le Cantus I résolu sur le septième degré inaltéré, puis altéré de la gamme ; soit un enlacement de deux dominantes, l'une avec une tierce majeure, l'autre avec une tierce mineure; soit des notes d'élision; soit enfin des notes mixtes d'appoggiature et de passage.

La messe *Alma Redemptoris* (1600) à huit voix (2) est conçue pour deux chœurs avec accompagnement de l'orgue, ce qui n'est pas nouveau dans la musique polyphonique espagnole, ainsi que le prouvent le *Dixit Dominus* et le *Cum invocarem* de J.-B. Cómes ou telle messe et tel motet (*Verbum caro*) de Philippe Rogier.

Le *Kyrie* expose au premier chœur avec orgue le thème suivant



repris en imitation par le deuxième chœur amorçant l'ensemble final.

Le *Christe* « quinarum vocum » (C II, A II, T I et T II, B), nous fait connaître au Cantus II, avec accompagnement d'orgue cette mélopée thématique :



Les deux chœurs se rejoignent. La phrase *Kyrie eleison* est dite sur le premier thème augmenté au premier chœur avec orgue, puis reprise en imitation à la quinte infé-

(1) Cf. *Viaje* cit. Planche n° 18.

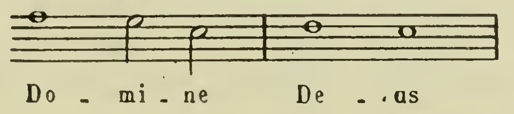
(2) Ed. Pedrell. T. IV, p. 99.

rieure par le deuxième chœur. Un ensemble s'ensuit, dominé par le deuxième thème confié au Cantus I : Kyrie eleison, et pourvu d'une cadence sur l'accord de tonique du cinquième mode.

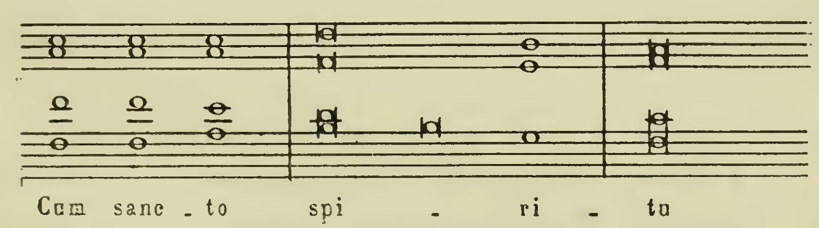
Le *Gloria* est un dialogue de deux chœurs dont le premier seul — et ce sera la règle chez Victoria — est doublé par l'orgue. Une première période terminée en *do, sol, do, mi,* nous présente ce thème :



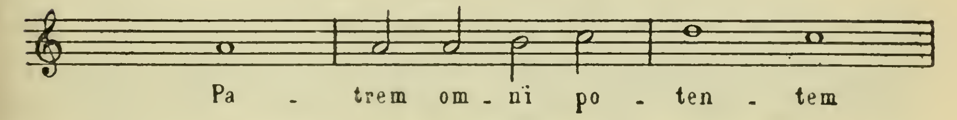
Puis un épisode « Trium vocum » (C. I. — A. I. — T. I.) sur le texte : Domine Deus, etc... introduit cette formule par imitations de bas en haut :



suivies d'un ensemble, et ensuite d'un dialogue qui se poursuit jusqu'au *Cum sancto spiritu* où le premier chœur avec orgue, sur le prolongement de l'accord de cadence *fa, la, do*, change le rythme binaire en ternaire, comme l'indique cette partie d'orgue :



Le *Credo* énonce au deuxième chœur ce thème :



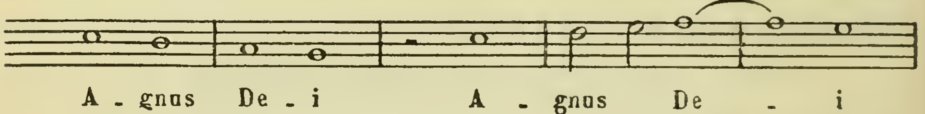
repris au premier chœur doublé par l'orgue. Puis le dialogue habituel recommence jusqu'à une première cadence dans le cinquième mode. Alors l'on entend, « quaternarum vocum » et avec un « canon ad unisonum » entre les Cantus I et II, un passage vraiment angélique, sur la

transformation du thème, doublé par l'orgue en ses registres élevés, et terminé par une cadence en *fa, la, do*. Et le dialogue reprend, seulement interrompu par un court ensemble que justifie le texte : simul adoratur.

Le *Sanctus* expose au Cantus 1 le thème du *Christe eleison*, et le dialogue des chœurs se fond en un *Hosanna* très fleuri. — Le *Benedictus* « quinarum vocum » développe très polyphoniquement ce motif :

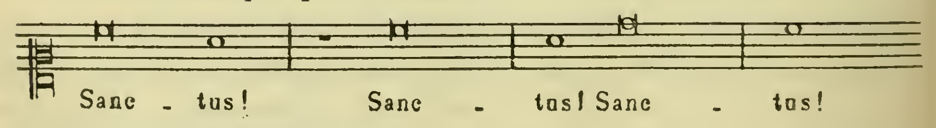


et l'*Agnus Dei*, fort court, est un dialogue écrit sur le thème du premier chœur ainsi exposé au Cantus I :



et que termine une cadence sur l'accord creux de tonique du cinquième mode, sous le thème du *Christe eleison* clamé par le Cantus I sur les mots *Miserere nobis*.

La messe *Pro Victoria* (1600) à neuf voix (1), pour deux chœurs et orgue, détonne un peu dans l'œuvre de Victoria. Elle a une allure profane, et sa technique, toute extérieure, fatigue par sa monotonie harmonique et sa persistance rythmique qui décèlent l'obsession de l'instrumentation, si peu riche à cette époque des « ministriles ». Le *Kyrie* commence en *do* majeur et se termine en *fa, do, fa, la*. Le *Christe* à cinq voix est liturgique, et le deuxième *Kyrie* apparaît très mouvementé, comme aussi le *Gloria* si l'on en excepte l'épisode ralenti du *Qui tollis peccata mundi ;* et comme le *Credo*, malgré sa période polyphonique d'*Et homo factus est*. Le *Sanctus* se ressent mieux de procédés aussi superficiels et le rythme exclamatif du début, ne manque pas d'éclat :



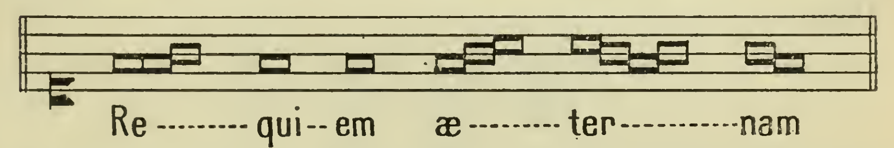
(1) Ed. Pedrell. T. VI, p. 26.

Le *Benedictus* ne nous offre qu'un *Hosanna* expressif, et l'*Agnus* est un véritable chant de victoire, martelé et agité, aux croches rapides et aux accords sans tierce.

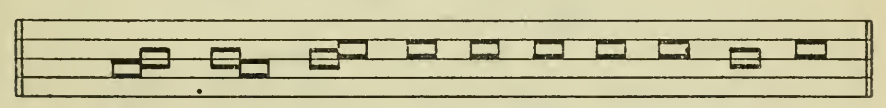
Bien supérieur nous semble le célèbre *Officium Defunctorum* (1605) à six voix (1), par sa rigueur liturgique et sa gravité émue. Cette « missa pro defunctis » comprend un introït, un graduel, un offertoire, un Sanctus, un Benedictus, un Agnus, une Communion, un motet, un répons et une leçon.

Chacune de ces parties de la messe est précédée d'un thème chanté par une voix seule, et qui sert de motif à un court mais polyphonique développement. Le thème nous donne à la fois la mélodie, le rythme, la couleur et la tonalité de chaque petite pièce.

A l'*Introït*, le Cantus II énonce la prose grégorienne

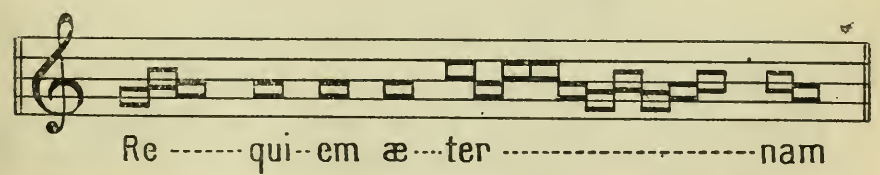


et termine dans le cinquième mode une première période qui est suivie d'une seconde : et tibi reddetur votum, etc.... dont le thème est celui du psaume :



et qui se termine aussi en *fa, do, fa, la, do.*

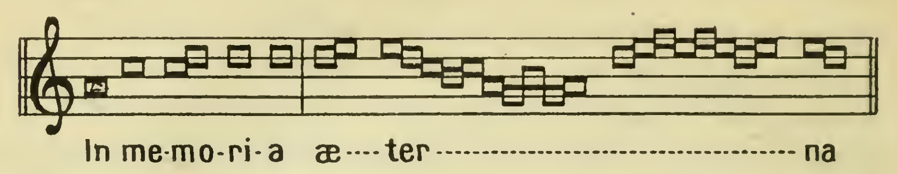
Le *Graduel* confie au Cantus II le thème également liturgique :



aboutissant, après *luceat eis*, à une cadence dans le mode « mystique » avec *do* dièze. Le même Cantus II, aux mots

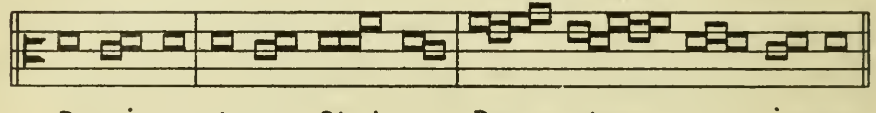
(1) Ed. Pedrell. T. VI, p. 124.

In memoria æterna erit, etc... propose cette mélopée douloureuse :

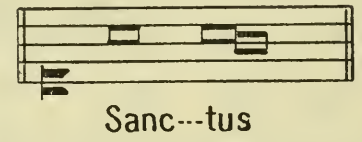


terminée dans le troisième mode « mystique ».

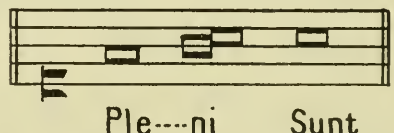
L'*Offertorium,* terminé en *ré, la, fa, la,* c'est-à-dire dans le premier mode « grave », a pour thème chanté à l'Altus :



Le *Sanctus* fragmente la prose liturgique en un premier thème :

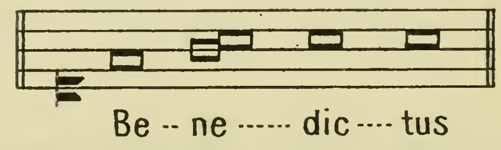


puis, sur *Pleni sunt,* etc..., en un second motif :



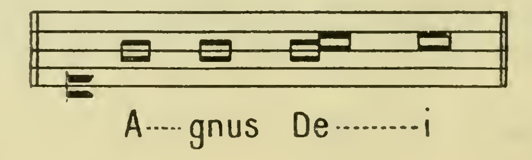
pour se terminer aussi dans le troisième mode « mystique » avec *do* dièze.

Le *Benedictus* a pour thème :

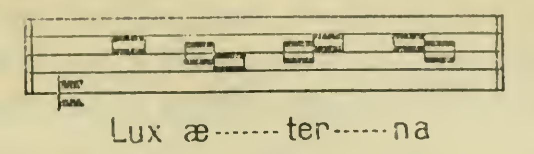


et s'achève dans le septième mode « angélique ».

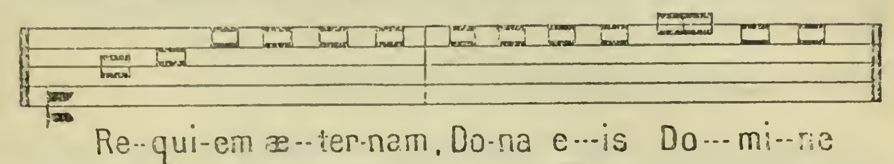
L'*Agnus Dei,* divisé en deux parties ne développe, dans la même tonalité, qu'un seul thème :



et la *Communion*, également divisée en deux parties, contient deux sujets : le premier, sur *Lux æterna* :



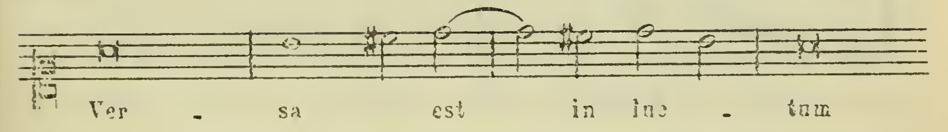
et le deuxième, sur *Requiem æternam* :



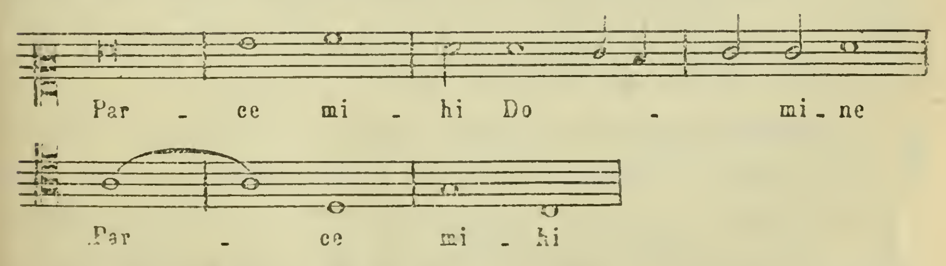
aboutissant à une cadence dans le septième mode.

Le Motet a pour texte : « Versa est in luctum (2 fois), cithera mea (3 fois), et organum meum in vocem flentium : Parce mihi Domine (2 fois), nihil enim sunt dies mei (4 fois).

A cinq voix le thème s'expose par imitations de bas en haut :



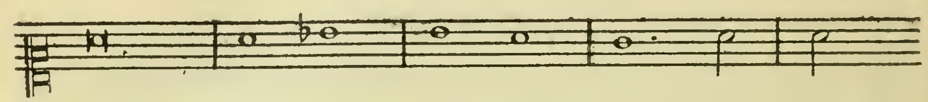
avec une réponse développée des trois voix supérieures sur *cithara mea*, et des trois voix inférieures sur la reprise de ces mots. Après un court ensemble vocal, les deux Cantus et le Tenor I chantent *et organum meum* sur le motif d'*in luctum ;* les quatre voix inférieures, auxquelles s'adjoint bientôt le Cantus II pleurent le *in vocem flentium*, et les deux motifs superposés de *Parce mihi Domine* :



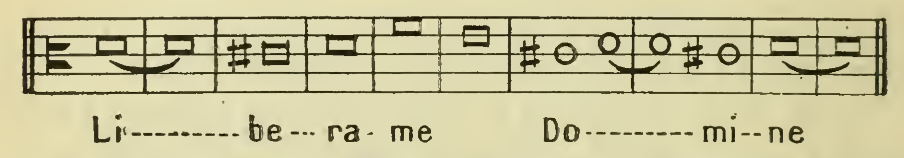
nous conduisent à une grande cadence, préparée par des formules de déclamation dès *nihil enim sunt dies mei*,

dans le premier mode « grave » orné d'un retard du *fa* dièze.

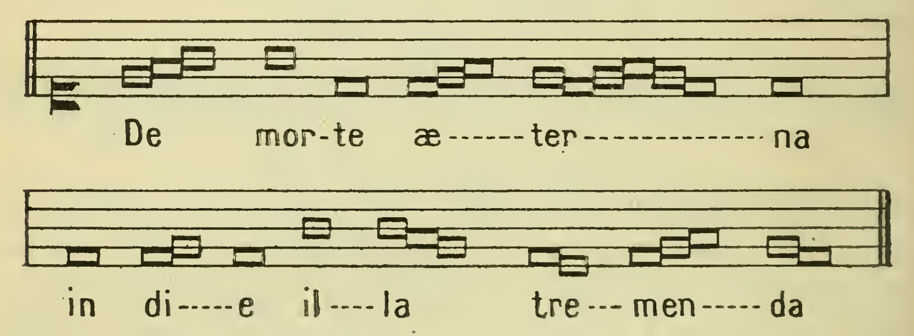
Le *Répons* est divisé en cinq parties. La première : Libera me Domine, est très courte et se termine dans le premier mode. Elle a deux thèmes : l'un, secondaire, au Cantus I,



l'autre, principal, augmenté, à l'Altus :

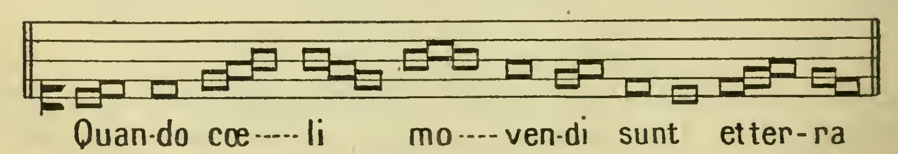


La deuxième partie est un bref développement polyphonique, dans le premier mode, de ce long thème à découvert du Cantus II



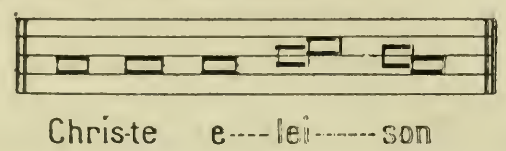
Latroisième partie « trium vocum » (C. II. — A. — B. —) est, comme la précédente, la continuation polyphonique de la mélopée solitaire du Cantus II, chantant la prose célèbre — et qu'il est inutile de reproduire ici — du *Dum veneris judicare sæculum per ignem :* elle se termine sur la tonique simple du premier mode.

La quatrième partie, à quatre voix (C. I et II. — A. — T. —) expose d'abord, au Cantus II, la phrase :



continuée par l'ensemble vocal sous le chant du *Dies iræ* clamé au Cantus I. Après une cadence en *ré, fa* dièze, *la*, on doit entendre *Dum veneris* « ut supra ».

La cinquième partie n'est que l'exposé polyphonique du thème grégorien du *Requiem;* exposé à six voix, dont la cadence dans le cinquième mode porte au Cantus II une sorte d' « appendice » thématique :



enchaînant un « refrain » de cadence dans le même mode, et de sept mesures : *Kyrie eleison.*

La *Lectio* est la pure récitation des voix, note contre note, du texte : *Taedet animam meam vitæ meæ,* etc... Elle est à quatre voix, et rappelle les faux-bourdons espagnols. C'est là une véritable conversation avec Dieu. Avec une ferveur unanime, le peuple se lamente ; des silences expressifs coupent sa parole oppressée ; parfois les voix se détendent, s'étirent en une courte cadence ; mais elles se ressaisissent aussitôt et s'unissent encore, émouvantes, scandant les mots, jusqu'à la péroraison dans le troisième mode « mystique ».

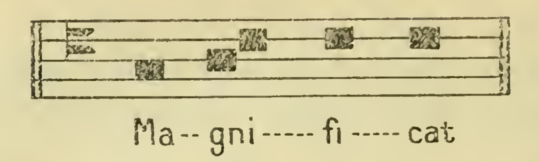
§ 6. — Les Cantiques

Les Cantiques, « vulgo » Magnificats, sont écrits à quatre, huit et douze voix, avec ou sans orgue. Victoria les compose « ad quatuor voces » dans tous les tons, et chaque « Magnificat » comprend deux parties : l'une qui correspond à la strophe : anima mea, et l'autre qui commente : et exultavit.

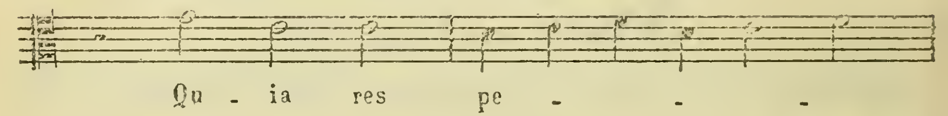
Prenons, entre tant de cantiques, les plus originaux et les plus suggestifs par le nombre de voix et le choix tonal ; et analysons parmi ceux à quatre voix, le « Magnificat » du troisième ton « mystique » (1).

(1) 1581 A. Ed. Pedrell. T. III, pp. 22 et 27.

Le thème, exposé par le Ténor, est le suivant :



et il est continué, mais non repris par les autres voix, jusqu'à une cadence en *la*, *mi*, *do* (retardé). Puis il reparaît au Cantus, à *quia respexit*, orné à l'Altus d'un contre-sujet :

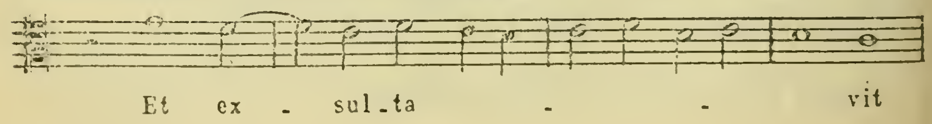


Le Ténor l'imite à l'octave, et la Basse imite de la même façon le contre-sujet de l'Altus, pour aboutir à une cadence en *la*, *mi, la* sur *omnes generationes*.

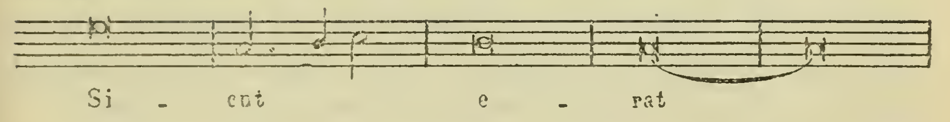
« Trium vocum », aux mots *et misericordia ejus*, commence une période de récitation dont le thème prend sur le *mi* à l'Altus, et sur la tonique aux deux autres voix. Cette déclamation s'anime par la légère inflexion de la syllabe *cor* dans *misericordia* : le *mi* alors devient *fa*, et le *fa* devient *si* bémol. La cadence se fait sur *timentibus eum* avec un retard de l'Altus.

Le thème revient aux quatre voix sur *deposuit potentes de sede*, pourvu d'une sorte de réponse « récitée » en *et exaltavit humiles*. Le sujet passe à l'Altus et au Bassus en *Suscepit Israël,* tandis que le contre-sujet forme contraste au Cantus et au Ténor ; et la première partie s'achève après une cadence dans le troisième ton, à *misericordiæ suæ*, suivie d'une période « quinarum vocum » où un Ténor II se joint aux quatre voix pour chanter avec elles le thème et la formule de réponse.

Ce thème s'énonce encore, dans la seconde partie : Et exsultavit, au Cantus et au Ténor, mais avec un nouveau contre-sujet à l'Altus et au Bassus :



jusqu'à une première cadence, ornée d'un retard du Cantus à *salutari meo*. Le thème est pris par toutes les voix en imitation, et plus particulièrement en augmentation par le Cantus. Une cadence rituelle précède un court épisode « trium vocum » où le thème, qui passe au Ténor, est renversé par l'Altus et le Bassus. Après une nouvelle cadence sur *cordis sui*, ornée d'un retard de l'Altus, deux Cantus prennent le sujet, et deux Altus le contre-sujet, puis une période « quinarum vocum » nous présente le thème renversé à toutes les voix, sauf au Ténor II, et amorçant une longue péroraison brodée sur *et semini ejus in sæcula*. Enfin « senarum vocum » (deux Cantus, deux Altus, Ténor et Basse), sur *sicut erat*, le thème apparaît en canon entre les deux Cantus, puis à l'Altus I et au Ténor, tandis que l'Altus II et le Bassus décrivent ce contre-sujet :



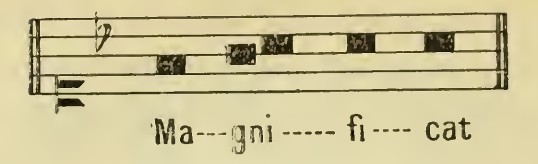
préparant un « finale » de glose sur la prose grégorienne connue : *sicut erat in principio*, etc...

Le « Canticum Simeonis » *Nunc dimittis* (1600) à quatre voix (1), est une simple déclamation du texte latin. Le Ténor expose un long thème liturgique que les voix se bornent à harmoniser en trois périodes. Celles-ci sont déterminées ainsi : *a*) Quia viderunt oculi mei salutare tuum. — *b*) Lumen ad revelationem gentium et gloriam plebis tuæ Israël. — *c*) Sicut erat in principio et nunc et semper, et in sæcula sæculorum. Amen.

Le « Magnificat » du sixième ton « dévot » qui date de 1600, est de vastes proportions (2). Il est écrit pour douze voix avec orgue.

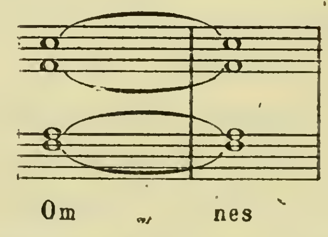
Le Cantus I du Chorus I récite la formule du Magnificat :

(1) Ed. Pedrell. T. III, p. 197.
(2) *Ibid.*, p. 95.



reprise et développée au Chorus I doublé par l'orgue jusqu'à une cadence (avec retard du Ténor) sur : Dominum. — Le Chorus II, dont le Ténor est aussi un Baryton, prend sur : et exultavit, le thème, augmenté au Cantus III, qu'il développe jusqu'à la cadence en *fa*, *do*, *fa*, *la*.

Alors le plan de l'œuvre s'élargit, et l'on dirait d'une de ces vastes constructions qu'imaginait le valencien Cómes : Le *Quia respexit* est clamé à la fois par les trois chœurs et l'orgue. Le thème, qui passe au Chorus III, reçoit réponse du Chorus II, puis du Chorus I doublé par l'orgue, et tous ces éléments se confondent sur *ecce enim ex hoc*. — Les mots *beatam me dicent* sont pris par le Chorus III, répétés par le Chorus II, et amplifiés par le Chorus I doublé de l'orgue. — Un simple accord parfait souligne *omnes*, comme l'indique cette partie d'orgue :



et l'ensemble vocal et instrumental répète deux fois : generationes, avant une courte cadence tonale. — Le : quia fecit mihi magna est confié au Chorus II avec le thème :



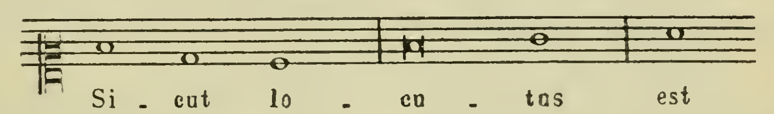
en imitation à : toutes les voix; et après un silence impressionnant qui succède à magna qui potens est, une cadence tonale s'entend sur : et sanctum nomen ejus.

« Trium vocum » (A. III. — T. III. — B. II), la phrase s'écoule : Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum, dont les derniers mots sont répétés. —

Puis les deux premiers chœurs et l'orgue reviennent en lice. Le thème s'énonce au Chorus I (avec orgue) sur : Fecit potentia ; la réponse se fait au Chorus II, bémolisée, sur : in brachio suo ; et le Chorus I, dispersant les « superbes » (dispersit superbos) entraîne l'envolée du Chorus II, puis de tout l'ensemble formant cadence sur : mente cordis sui.

Au Chorus III, les quatre voix se bornent à énoncer le thème — par imitations — sur : deposuit potentes de sede. Ensuite, dans un style de « récitation », le Chorus I — toujours accompagné par l'orgue — chante : esurientes ; le Chorus III : implevit bonis ; et le Chorus II : et divites dimisit inanes ; phrase reprise par l'ensemble des chœurs et des orgues.

C'est au Chorus I que revient la tâche de commenter : Suscepit Israël, ce qu'il fait au moyen du thème en imitation au Ténor et au Bassus, ainsi que d'un contre-sujet au Cantus et à l'Altus. Une belle cadence souligne : misericordiæ suæ. — Le Chorus II lui succède sur : sicut locutus est... par ce rythme ternaire :



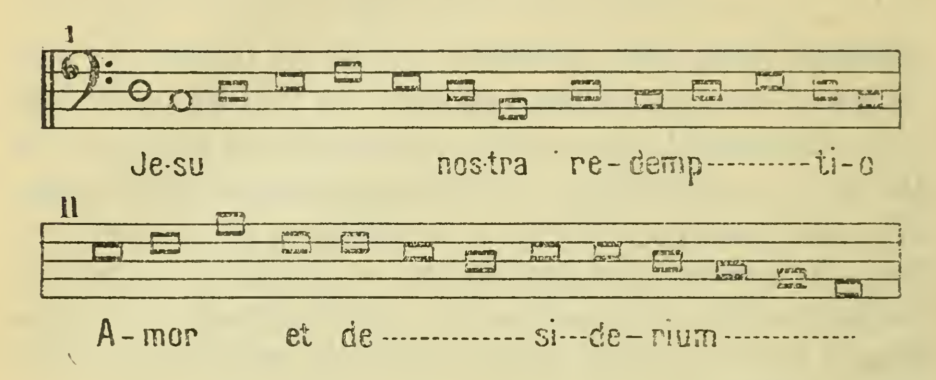
Et un puissant *Gloria Patri* clôt cette composition singulière, en des développements successifs du thème aux trois chœurs, et par une péroraison d'*Amen* brillamment fleurie.

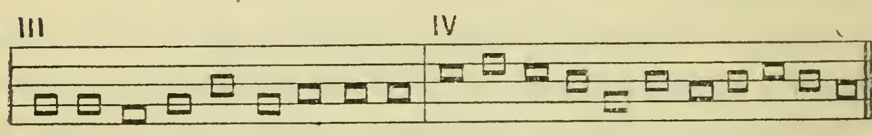
§ 7. — Les Hymnes

Les « Hymnes de toute l'année » appartiennent à l'édition de 1581 B, et à celle de 1600. Ils sont au nombre de trente-deux dans la première, et de trente-quatre dans la seconde (1). Il nous suffira d'analyser les plus caractéristiques parmi ces petites pièces expressives, qui reposent toutes sur un thème liturgique romain, ou — ce qui nous intéresse davantage — wisigothique.

(1) Ed. Pedrell. T. V.

L'Hymne « in Ascensione Domini » : Jesu nostra redemptio (1), s'appuie tout entier sur les quatre compartiments du long et beau thème suivant :





Et voici le tableau du développement :

Quæ te vicit clementia = Imitation aux 4 voix, de bas en haut sur le fragment thématique I.

Ut ferres nostra crimina = Thème II au Cantus accompagné par les autres voix.

Crudelem mortem patiens

Ut nos a morte tolleres = Imitations successives de bas en haut sur le Thème I, avec cadence en *mi*, *si*, *sol* dièze, *mi*, sur *tolleres*.

Ipsa te cogat pietas, Ut

Mala nostra superes = Imitations successives de bas en haut sur le thème *Redemptio-Amor*.

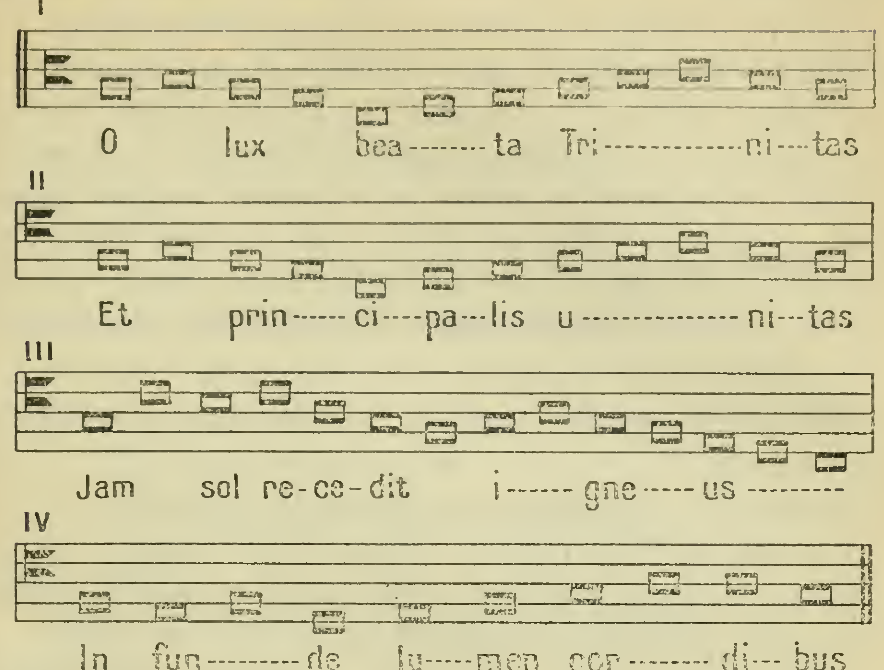
Parcendo voti compotes = Thème III.

Nos tuo vultu saties = Thème IV.

Et la pièce s'achève par une cadence en *mi*, *si*, *sol* dièze retardé, suivie d'une reprise du chœur : Tu esto nostrum.

(1) Ed. Pedrell. T. V, p. 31.

L'Hymne « in festo Sanctissimæ Trinitatis » : O lux Beata Trinitas (1), a pour thème :



et pour développement :

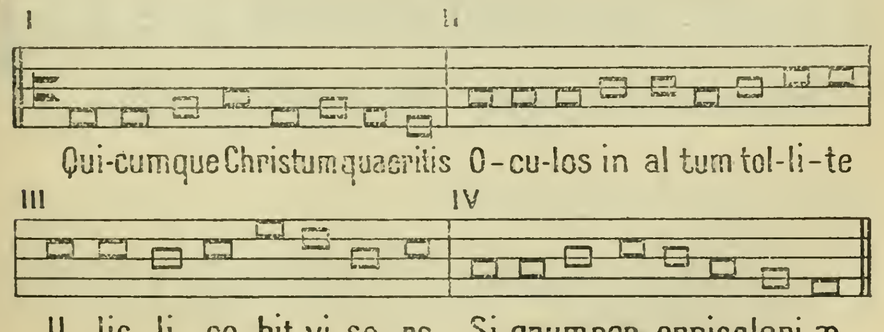
Te mane laudum carmine = Thème I au Cantus.

Te deprecemur vesperi = Thème II au Cantus.

Te nostra supplex gloria = Thème IV au Cantus.

Per cuncta laudet sæcula = Cadence en *sol*, *si*, *ré*, *sol*, dont le *si* est retardé. Puis le Chorus : Deo Patri sit Gloria.

L'Hymne « in Transfiguratione Domini » : Quicumque Christum quaeritis (2) a pour thème :



(1) Ed. Pedrell. T. V, p. 38.

(2) Ed. Pedrell. T. V, p. 62.

et pour développement en deux parties :

1re partie.

Illustre quiddam cernimus = Thème I au Cantus.

Quod nesciam finem pati = Thème II au Cantus.

Sublime celsum in terminum = Thème III au Cantus.

Antiquius cœlo et chao (2 fois) = Thème IV au Cantus.

Dans cette première partie on remarque quelque imitation, et l'énoncé à découvert des mots *sublime celsum* et *antiquius* aux deux voix inférieures. La cadence est en *sol*, *ré*, *sol*, et le Chœur chante : Hic ille Rex est gentium.

2e partie.

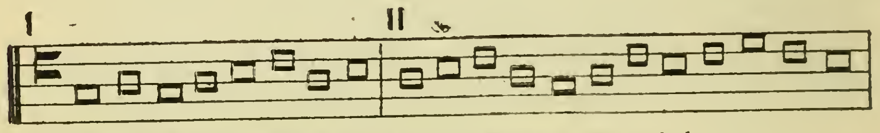
Hunc et Prophetis testibus = Thème I au Ténor (clef d'*ut* 3e).

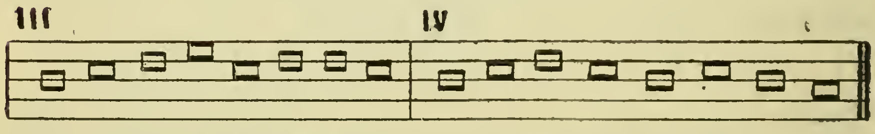
Iisdemque signatoribus = Thème II au Ténor.

Testatur et Pater jubet = Thème III au Ténor.

Ipsum audire et credere = Thème IV au Ténor, quatre fois répété jusqu'à une cadence en *sol*, *ré*, *si* retardé.

L'Hymne « tempore Paschali » : Tristes erant apostoles (1), a pour thème :





et pour triple développement :

1re partie.

Sermone blando Angelus (2 fois) = Thème I au Ténor, avec imitation aux 3 voix.

(1) Ed. Pedrell. T. V, p. 74.

Prædixit mulieribus = Thème II au Ténor.

In Galileam Dominus = Thème III au Ténor avec imitations.

Videntes est quantocius (2 fois) = Thème IV au Ténor. Cadence en *sol*, *si*, *sol*.

Chorus : Illa dum pergunt concilæ.

2e partie.

Quo agnito discipuli = Thème I imité aux 4 voix.

In Galileam propere = Thème II au Cantus.

Pergunt videre faciem = Thème III au Cantus.

Desideratam Domini (2 fois) = Thème IV au Cantus. Cadence en *sol*, *ré*, *sol*.

Chorus = Quæsumus auctor omnium.

3e partie.

Gloria tibi Domine = Thème I au Cantus.

Silence.

Qui surrexisti a mortuis = Thème II au Cantus.

Silence.

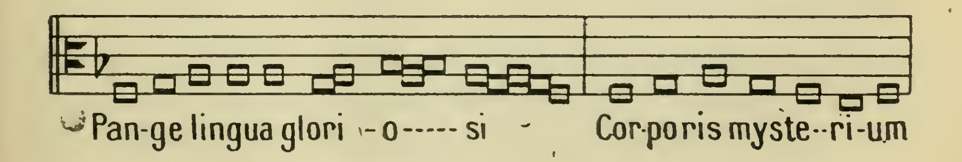
Cum Patre et sancto Spiritu = Thème III au Cantus.

Silence.

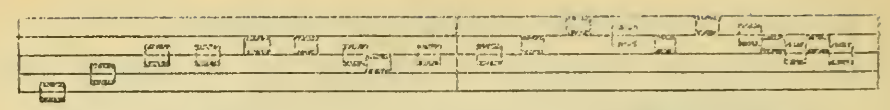
In sempiterna sæcula = Thème IV au Cantus.

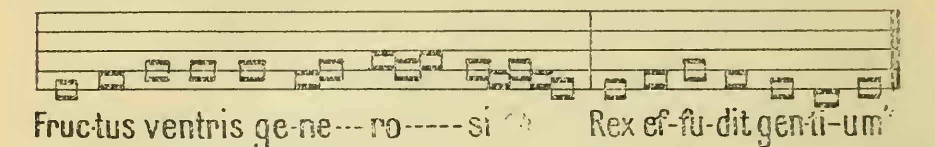
Amen, brodé au Cantus, avec cadence en *sol*, *ré*, *si* retardé.

L'Hymne « de Corpore Christi » : Pange lingua (1) est écrit « more hispano », c'est-à-dire sur la prose spécialement wisigothique ou eugénienne. Voici la suggestive mélopée de cette œuvre importante :



(1) Ed. Pedrell. T. V, p. 95.





1re partie.

Nobis datus (2 fois) = Thème I, en imitation aux 4 voix.

Et intacto virgine = Thème II brodé au Cantus et au Ténor.

Et in mundo conversatus = Thème III au Ténor.

Sparso verbi semine (2 fois) = Thème IV au Ténor avec accompagnement fleuri au Cantus et à l'Altus.

Sui moras incolatus (2 fois) = Thème V imité aux 4 voix.

Miro clausit ordine (3 fois) = Thème VI en imitation aux 4 voix, avec cadence en *fa, la.*

Chorus = In supremae nocte cenæ.

2e partie.

Trium Vocum (C. A. T.)

Verbum caro panem verum = Thème I en imitations.

Verbo carnem efficit = Thème II au Cantus.

Fitque sanguis Christi merum = Thème III au Cantus.

Et si sensus deficit = Thème IV au Cantus.

Ad firmandum cor sincerum = Thème V au Cantus.

Sola fides sufficit (2 fois) = Thème VI au Cantus avec cadence en *fa, do* retardé, *fa.*

Chorus = Tantum ergo.

3e partie.

Ad quatuor voces. C'est le *Genitori* du *Tantum ergo.* Coupés par des silences, tous les thèmes primitifs reviennent pour aboutir à une cadence en *fa, do, fa, la* retardé.

L'Hymne *Te Deum* (1), qui appartient à l'édition de 1600,

(1) Ed. Pedrell. T. V, p. 104.

n'est qu'une suite de versets séparés par des interventions du chœur, et d'une écriture « verticale » assez monotone. La cadence finale se fait sur l'accord de tonique du troisième mode « mystique ».

§ 8. — Les Passions et les Répons de l'Officium Hebdomadæ Sanctæ

Les Passions « secundum Matthæum » (1) et « secundum Joannem » (2) sont construites, comme les messes, sur des thèmes donnés dont elles ne s'éloignent jamais, mais qu'elles développent dans le sens le plus rigoureusement liturgique. Elles sont toutes deux à quatre voix. La première, composée de vingt numéros, se chante le dimanche des Rameaux dans la basilique de Saint-Pierre, à Rome. La seconde, plus courte, ne contient que onze numéros. L'une et l'autre, bien exécutées, produisent une impression inoubliable, et à laquelle jusqu'ici nul auditeur n'a échappé (3). Le chœur y personnifie, par des moyens nouveaux dans l'art, la foule de Jérusalem, brutale et hurlante. Le mot qui devient refrain : *Crucifige*, éclate en accents terribles et d'une âpreté de mélisme oriental ; l'insistance de la tonalité et la répétition de la phrase donnent au chant une intensité rauque qui saisit l'âme et l'épouvante (4).

« Le Répons, dit M. d'Indy (5), n'est qu'une variante abrégée du motet offrant la particularité d'être toujours divisé en deux parties, savoir : 1° le *répons* proprement dit, qui se termine le plus souvent par une prière ; 2° le *verset*, court fragment, généralement de moindre intérêt,

(1) Ed. Pedrell. T. V, p. 113.

(2) *Ibid.*, p. 170.

(3) Cf. Labat. *p. cit.*, I, p. 212. Description du Chant de la Passion « sec. Matt. » exécuté à la Sixtine.

(4) Cf. Noguera. Las Pasiones de Victoria. Mús. Relig. Madrid. Año I, n° 3.

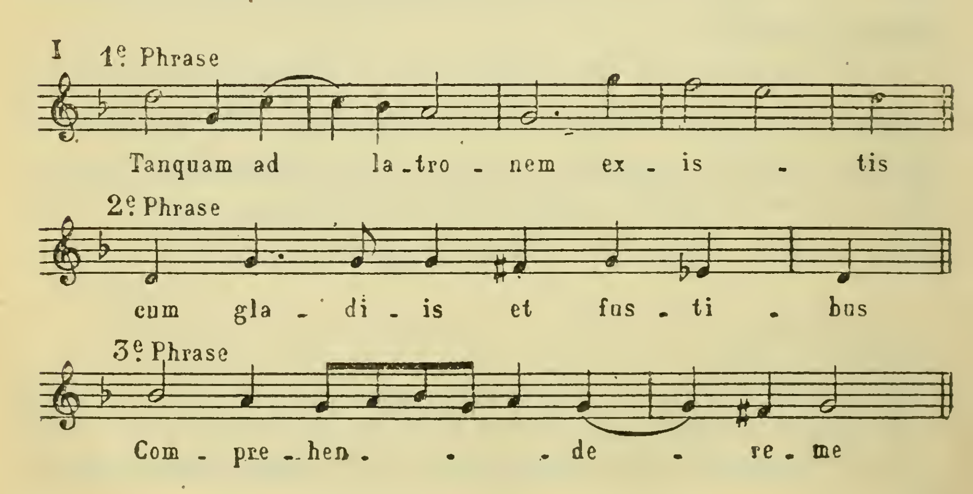
(5) Cours de Comp. cit. I, p. 151.

à la suite duquel on répète, pour finir, la phrase terminale de la première partie, ou prière. — Le répons n'est jamais isolé ; il procède toujours par groupe de *trois* sur un même sujet, division que l'on peut tout naturellement rapporter à la forme picturale connue sous la dénomination de *tryptique*. — Tous les répons d'un même groupe, ou, si l'on veut, d'un même *tryptique*, sont écrits dans la même tonalité, et suivent presque toujours une marche tonale identique. — En dehors de ces quelques détails, la construction du répons n'est aucunement différente de celle du motet. »

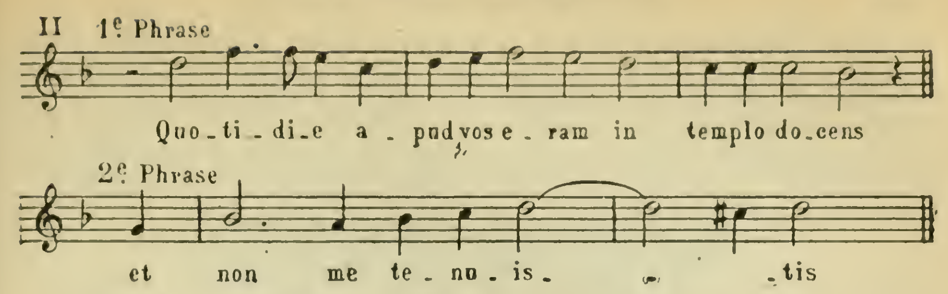
Victoria s'étend plus que tout autre compositeur, sur le développement de la forme-répons ; et il ajoute une note expressive que l'on chercherait vainement chez ses contemporains.

Qu'il nous suffise de citer quelques exemples. Le tryptique composé de : Tanquam ad latronem, Tenebræ factæ sunt et Animam meam dilectam (1), est à quatre voix, et retrace les différentes scènes de la Passion du Christ. Nous assistons à son supplice, à sa mort qui bouleverse la terre et l'emplit de ténèbres, enfin à la persécution de l'âme élue.

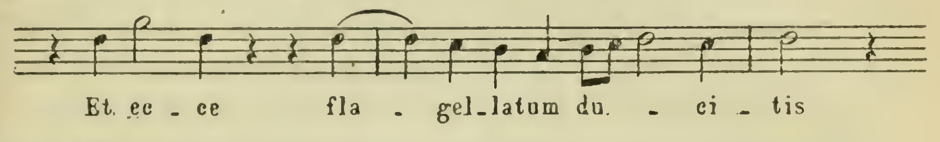
Voici les éléments mélodiques du premier répons qui sert de type aux deux autres :



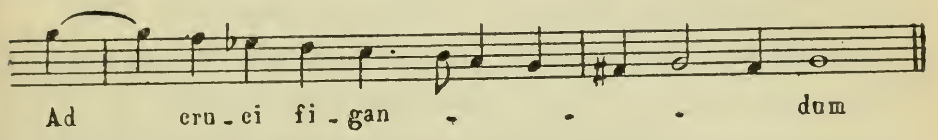
(1) Ed. Pedrell. T. V, pp. 160-163.



Quant à la troisième phrase, qui commence par cette plaintive récitation :

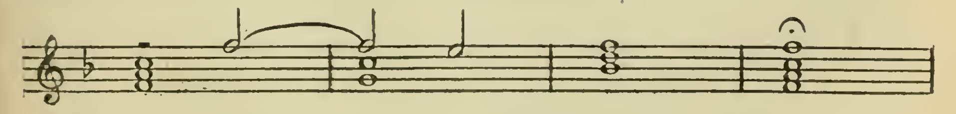


elle développe sa seconde période :



en long sanglots traduits par les mouvements descendants des voix superposées par imitation.

L' « Improperia » à quatre voix, Popule meus (1), est infiniment émouvante : Popule meus, quid feci tibi ? O mon peuple, que t'ai-je fait ? murmure le premier chœur, d'abord sur l'accord qu'en langue moderne nous appellerions parfait du premier degré de *fa* majeur, puis sur une modulation attendrie, et dolente des retards et notes de passage qui traduisent le mot *tibi.* — Aut in quo contristavi te ? en valeurs diminuées, comme de doux reproches, amène le mouvement chantant des quatre voix sur le mot : responde, mouvement qui s'élève et progresse jusqu'à un second accord parfait avec retard du ténor : mihi. Et la formule hiératique sonne mystérieuse : Agios o Theos. Le second Chœur répond par un enchaînement magnifique de quatre accords auxquels s'adjoint une expressive septième préparée et résolue :



(1) Ed. Pedrell. T. V, p. 174.

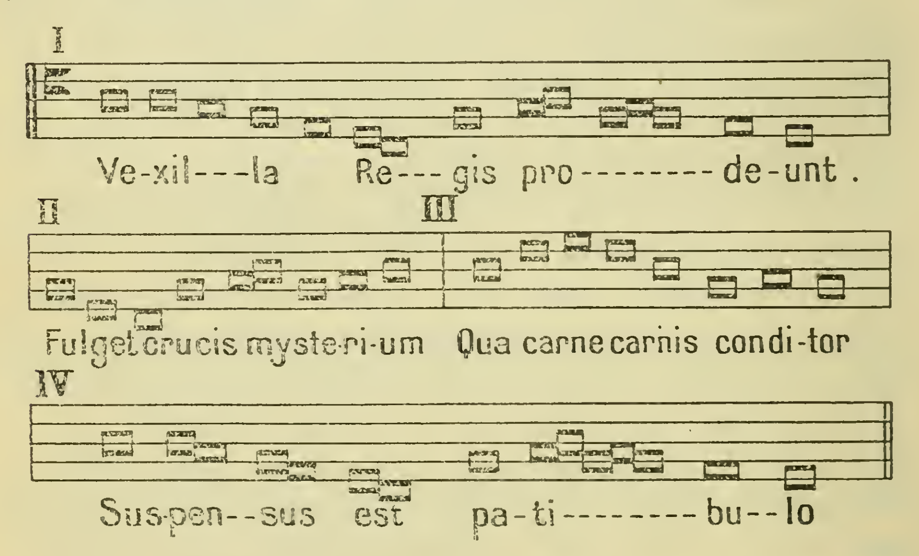
Et un dialogue mystique s'engage entre l'Humanité suppliante et la Divinité prophétique. La réponse donnée à la phrase : Agios ischyros est d'une confiance qui s'affirme par de simples et larges accords aux résolutions archaïques :



Et la réponse donnée à la période : Agios a thanatos eleison imas, débute par des accords parfaits qui désignent ordinairement, chez Victoria, la vérité divine ; s'élève sur le mot : immortalis ; s'y épanouit avec un retard du ténor ; et redescend par des imitations qui semblent une humble prière, lumineuse d'espoir : miserere nobis.

Le répons composé de : Recessit pastor, O vos omnes, Ecce quomodo (1), n'est guère qu'une variante en trois parties du motet *O vos omnes*, que nous avons déja analysé.

Le *Vexilla Regis* — more hispano — à quatre voix, est plus curieux (2). Le thème est le suivant :



Et voici le développement :

1re *Partie*. — Quæ vulneratus insuper (2 fois) = Thème I au Ténor.

(1) Ed. Pedrell. T. V, p. 188-190.

(2) *Ibid.*, p. 195.

Mucrone diro lanceæ (2 fois) = Th. II au T.
Ut nos lavaret crimine (3 fois) = Th. III au T.
Manavit unda sanguine (3 fois) = Th. IV au T.
Chorus = Impleta sunt.

2e *Partie*. Trium Vocum. (C. A. T.)
Arbor decora et fulgida = Th. I au C.
Ornata Regis purpura = Th. II au C.
Electa digno stipite = Th. III au C.
Tam sancta membra tangere = Th. IV au C.
Chorus = Beata cujus brachiis.

3e *Partie*. « Ad quatuor voces ».
O crux ave spes unica = Th. I imité aux 4 voix.
Hoc passionis tempore = Th. II au C. et B.
Auge piis justitiam = Th. III par augmentation au C. et en imitation diminuée aux 3 voix.
Reisque dona veniam = Th. IV au C.

4e *Partie* « senarum vocum » (2 C. 2 A. T. B.).
Te summa Deus Trinitas = Imitations d'un contre-sujet aux 4 voix inférieures sous le thème I des Cantus.
Collaudet omnis spiritus (2 fois) = imitations du Thème II à l'A. I et au B.
Quos per crucis mysterium (2 fois) = imitations augmentées du Thème III aux Cantus.
Salvos rege per sæcula (2 fois) = imitations augmentées du Thème IV aux Cantus, avec cadence en *ré*, *la*, *fa* dièze, *la* sur Amen.

§ 9. — Les Psaumes

Nous avons pu voir à la cathédrale de Burgos, en compagnie de D. Federico Olmeda, un manuscrit du : Laudate Dominum omnes gentes « octonarum vocum » appartenant à la collection de l'an 1581 B, lequel avait pour titre : « Laudate Dominum (in sanctis ejus) motete (*sic*) à 8. Para el Dia de Reliquias del Mxo Vitoxia (*sic*). ms. in-12. » Chose rare : le manuscrit — au demeurant postérieur —

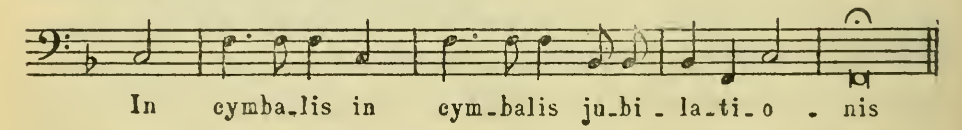
comporte une véritable instrumentation, ce qui s'oppose aux principes de l'Ecole :

Acompañamiento general.
Violin primero.
Violin secundo.
Acompañamiento continuo à la octava.

Quoi qu'il en soit de cet essai d'orchestration, le *Laudate* est un dialogue très varié et très dramatique (1). Les deux chœurs entonnent successivement le premier verset, et s'unissent sur : in firmamento virtutis ejus. — Le Chorus I lance comme un appel : Laudate eum in virtutibus ejus, et le Chorus II reprend avec rythme et *accelerando* : laudate eum secundum multitudinem magnitudinis ejus. Les deux chœurs s'apaisent alors et redisent le premier verset. Ici la mesure binaire devient ternaire, et les deux chœurs, séparément puis ensemble, clament *in sono tubæ*. Les mesures ₵ et $\frac{3}{2}$ alternent ensuite suivant qu'il s'agit des instruments « in psalterio et cithara, in timpano (*bis*) et choro » ou du refrain « estribillo » : Laudate eum. Une véritable orgie de rythmes se déchaîne, s'augmente et se fortifie : In cimbalis bene sonantibus répète deux fois ce rythme puissant :



première ébauche du fameux thème des « Géants » dans la Tétralogie Wagnérienne. Les voix montent, l'enthousiasme déborde, et la phrase : in cimbalis jubilationis, rauque, orientale, et trépidante, développe avec ampleur le motif précédent qui devient :



Alors une pause solennelle interrompt cette scène extra-

(1) Ed. Pedrell. T. VII, p. 20.

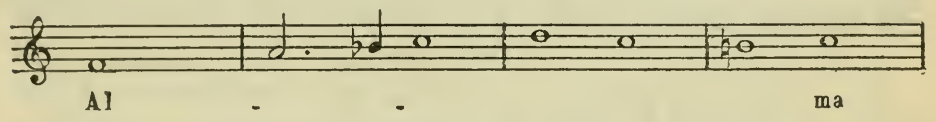
ordinaire, et toutes les voix unies clament par trois fois, en un élan d'allégresse : omnis spiritus laudet Dominum ! et se fondent « en l'activité enflammée d'un hymne et d'un ravissement commun », c'est-à-dire de l'extase mystique.

§ 10. — Les « Antiphones » (antiennes)

Parmi les « Antiphonæ Beatæ Mariæ Virginis » qui ont de cinq à huit voix, et se divisent chacune en deux parties, nous nous arrêterons à l' « Antiphone » *Alma Redemptoris Mater*, et nous remarquerons déjà que le procédé technique de l' « Antiphone » est celui de l'imitation perpétuelle.

La première « Antiphone » Alma Redemptoris Mater date de 1572 (1). Elle est à cinq voix, dont deux Ténors.

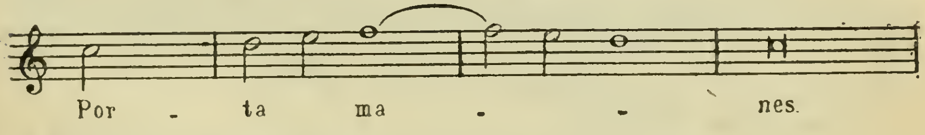
La *Prima Pars* nous présente d'abord, en imitation à toutes les voix, ce thème :



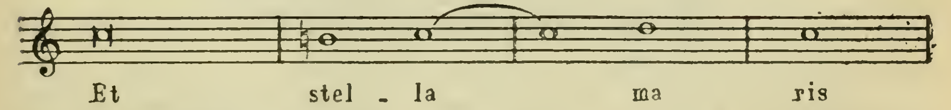
puis aux trois voix supérieures le motif : quæ per via cœli,



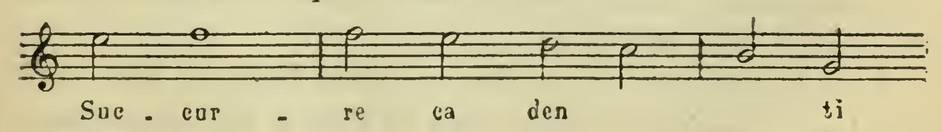
continué aux cinq voix, Porta manes, par trois fois, expose — en imitations — ce thème :



et Stella maris celui-ci

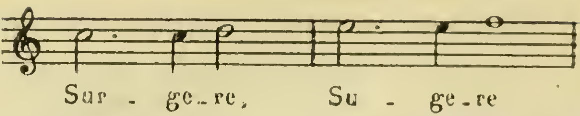


Sucurre cadenti répète deux fois :



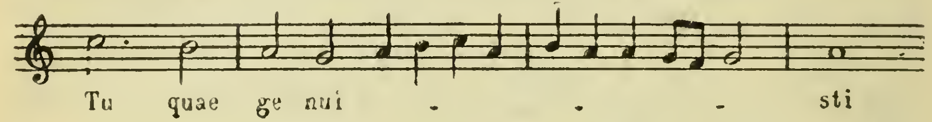
(1) Ed. Pedrell. T. VII, p. 68.

et Surgere :

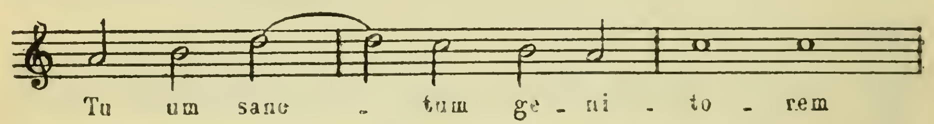


après quoi les deux voix supérieures sur les trois inférieures en imitations chantent : qui curat populo, jusqu'à la cadence en *fa, do, fa, la, do.*

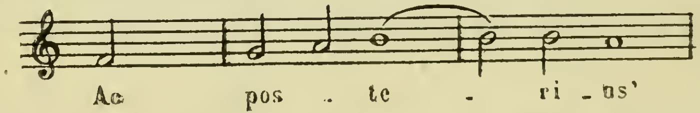
La *Secunda Pars* nous offre sur : tu quæ genuisti, un thème imité aux deux voix supérieures seules :



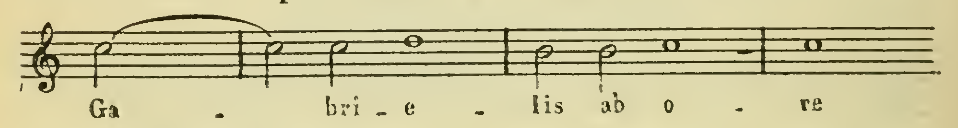
et repris aux deux voix inférieures seules avant l'ensemble développé qui précède lui-même ce nouveau thème : tuum sanctum Genitorem :



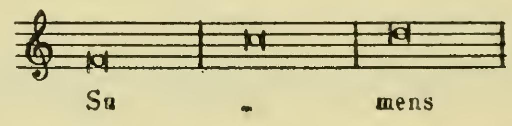
Des « accords plaqués » et reposants soulignent : Virgo prius ac posterius, dont le dernier mot est pris par les cinq voix en imitation :



comme aussi — par deux fois — Gabrielis ab ore :



Le motif de Sumens :



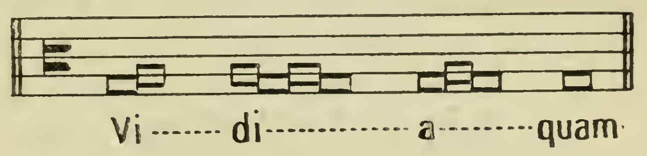
est imité au Ténor et fleuri aux voix accompagnantes ; et l' « antiphone » s'achève par des formules de cadence, sur *fa, do, fa, la : miserere !...*

L' « Antiphone » Alma Redemptoris Mater à huit voix (en deux chœurs) et orgue, date de 1581 A (1). Les mêmes

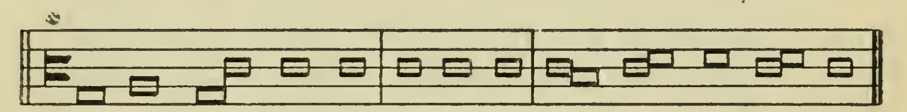
(1) Ed. Pedrell. T. VII, p. 73.

thèmes de l' « Antiphone » précédente s'y retrouvent sous un développement différent. La *Prima Pars* est un dialogue de l'espèce déjà indiquée à propos des pièces pourvues d'une partie d'orgue, et aboutit à une cadence en *fa, do, la, fa.* — La *Secunda Pars* continue ce dialogue et se termine, au mot *Miserere*, sur l'accord *fa, do, fa, la.*

L' « Antiphone » *Vidi aquam* (1) est à quatre voix (C. A. T. B.). Elle est le développement simple et court de deux thèmes donnés. La *Prima Pars,* dont le texte est : egredientem de templo a latere dextro. Alleluia. Et omnes ad quos pervenit aqua ista salvi facti sunt, et dicent Alleluia, a pour motif au Ténor (clef d'*ut* 3e) :



La *Secunda Pars*, dont le texte est : Quoniam in sæcula misericordia ejus, a pour motif :



Une troisième partie : *Gloria Patri,* etc... expose le thème grégorien connu. Les trois cadences de l' « Antiphone » sont en *sol, ré.*

§ 11. — Les Séquences

La Séquence *Victimæ Paschali* « octonarum vocum » (2), est de l'année 1600. Elle est écrite pour deux chœurs et pour l'orgue en ses registres élevés. La rythmique ternaire en est fortement accusée.

On y distingue deux grandes périodes. La première, de style « récité » et d'écriture plus « verticale » que poly-

(1) Ed. Pedrell. T VII, p. 133.

(2) *Ibid.*, p. 147.

phonique, est le dialogue habituel du deuxième chœur seul avec le premier chœur uni à l'orgue, et se termine en *sol*, *si* naturel, *ré*, *sol*. — La deuxième est un peu plus compliquée. Une première phrase, très simple, est confiée au premier chœur doublé par l'orgue sur les mots : Sepulchrum Christi viventis et gloriam vidi resurgentis, jusqu'à une cadence en *sol*, *ré*, *sol* précédant une reprise de *Dic nobis* « ut supra ». — De la même façon, le deuxième chœur chante : Angelicos testes sudarium et vestes — Surrexit Christus spes mea, præcedit vos in Galileam. Puis les deux chœurs décrivent un vif dialogue, dans ce style spécial des voix récitant note contre note, pour aboutir à une série d'alleluias précipités, et à la péroraison en *sol*, *si* naturel, *ré*, *sol*.

§ 12. — Les Litanies

La Litanie que nous prenons pour modèle est celle *De Beata Virgine* « octonarum vocum » de 1583 A (1). On ne peut imaginer une pièce moins musicale que celle-ci. En ces temps de « forme palestrinienne », une telle composition est un défi jeté à toute innovation. C'est le triomphe de la rigoureuse liturgie.

Voici la disposition générale de cette déclamation :

Kyrie eleison = 1er chœur et orgue.
Idem = 2e chœur.
Christe audi nos = 1er chœur et orgue.
Christe exaudi nos = 2e chœur.
Pater de cœlis Deus, miserere nobis = 1er chœur et orgue.
Fili redemptor mundi Deus, miserere nobis = 2e chœur.
Spiritus sancte Deus, miserere nobis = 1er chœur et orgue.
Sancta Trinitas = 2e chœur.
Miserere nobis = Ensemble.
Sancta Maria, ora pro nobis = 1er chœur et orgue.

(1) Ed. Pedrell. T. VII, p. 151.

Sancta Dei genitrix, ora pro nobis = 2e chœur.
Sancta Virgo Virginum, ora pro nobis = 1er chœur et orgue.
Mater Christi, ora pro nobis = 2e chœur.
Mater divinæ gratiæ, ora pro nobis = 1er chœur et orgue.
Mater purissima, ora pro nobis = 2e chœur.
Mater castissima, ora pro nobis = 1er chœur et orgue.
Virgo veneranda, ora pro nobis = 2e chœur.
Virgo predicanda = 1er chœur et orgue.
Causa nostræ lætitiæ = 2e chœur.
Idem = 1er chœur et orgue.
Ora pro nobis = 2e chœur.
Idem = 1er chœur et orgue.
Stella matutina = 2e chœur.
Ora pro nobis = 1er chœur et orgue.
Salus infirmorum = 2e chœur.
Ora pro nobis = 1er chœur et orgue.
Idem = 2e chœur.
Desiderium collium æternorum = 1er chœur et orgue.
Ora pro nobis = 2e chœur.
Idem = 1er chœur et orgue.
Paradisium voluptatis, ora pro nobis = 2e chœur.
Regina angelorum, ora pro nobis = 1er chœur et orgue.
Regina patriarcharum, ora pro nobis = 2e chœur.
Regina apostolorum, ora pro nobis = 1er chœur et orgue.
Regina Martyrum = 2e chœur.
Idem = 1er chœur et orgue.
Ora pro nobis = 2e chœur } ensemble.
Idem = 1er chœur et orgue }
Regina confessorum, ora pro nobis = 2e chœur.
Regina Virginum = 1er chœur et orgue.
Idem, ora pro nobis = 2e chœur.
Regina sanctorum omnium = 1er chœur et orgue.
Idem = 2e chœur.

Ora pro nobis = Ensemble fleuri au deuxième chœur.
Cadence en *sol*, *ré*, *sol*, *si*.

Puis le deuxième chœur seul entonne : Agnus Dei. Le premier chœur et l'orgue lui répondent, et après ce bref épisode, on entend la péroraison en *sol*, *si*, *sol*, *ré*, où toutes les voix et l'orgue sont lumineusement confondues. L'impression finale qui se dégage de cette étrange litanie est celle de la prière la plus vraie et la plus exactement notée. Les oppositions si nettes des chœurs et les justes accompagnements produisent tout l'effet désiré : cette suave monotonie de l'oraison qui s'isole et ne se pense plus elle-même, tant elle est sentie.

* * *

Telle est l'œuvre de Victoria, diverse et expressive, à la fois mystique et espagnole. Cette œuvre révèle une pensée musicale précise qui se traduit par des thèmes déterminés dont on a pu admirer la coupe nerveuse et la « résonnance » émouvante. Mais nous ajouterons ici que les mélodies contrepointées de notre musicien produisent entre elles, parfois, des accords qui contribuent puissamment à ce résultat. Wagner disait que le « leit-motiv » vraiment expressif d'un état d'âme ou d'une entité quelconque, devrait pouvoir être ramené à l'unité de l' « accord », et le thème du *Songe* des si « contrapontiques » *Meistersinger* est une réalisation heureuse de cette idée. Ainsi Victoria répète le même mélancolique accord vague de tonique du premier mode pour exprimer les sentiments du Sauveur dans le motet *Vere languores* (1), et il le répète non seulement en ce motet, mais en d'autres, lorsque la même pensée se présente dans le texte (2). Et encore pour des sujets différents : l'harmonie consonante d'*ut* majeur, célèbre dans le *Vere languores*, la guérison des pécheurs (3), et dans le

(1) Cf. mesures 4, 17, 40 : languores, dolores, cujus livores, ipse.
(2) Cf. le *Jesu dulcis memoria*.
(3) Cf. le *Sanati Sumus*, mesure 43.

O quam gloriosum leur sanctification (1). L'accord de sous-dominante sur le troisième degré associe les mots *dulce lignum* et *dulces clavos* (2). Nous pourrions multiplier les exemples, mais cela nous conduirait à ériger en règle délibérée ce qui n'est qu'une rencontre inspirée. Qu'il nous suffise de rappeler les figures mélodiques, ou les formules harmoniques dont l'emploi se justifiait à nos yeux par le sens du poème sacré, et surtout les précieux symboles qui nous sont apparus du jeu simultané des thèmes. Cette constatation que nous tenons à faire à ce point extrême de notre travail, témoigne dans l'Ecole Espagnole — car nous avons retrouvé au moins une tendance identique chez un Morales, un Guerrero ou un Cómes — d'un souci constant de l'expression absolue du texte liturgique, d'une identification complète de la personnalité du compositeur avec celle du chrétien dont les hymnes chantent le désir d'une union divine; enfin, d'une conception très élevée de l'art. Les rencontres de Victoria avec le Wagner épuré de *Parsifal* sont, à cet égard, tout à fait probantes. Nous reviendrons tout à l'heure sur cette question délicate. Mais nous pouvons affirmer dès maintenant l'importance exceptionnelle de cette Ecole Espagnole dans l'évolution musicale ultérieure.

*
* *

Cependant Victoria ayant toujours été considéré comme le « singe de Palestrina » (3), il s'ensuit que l'on n'a pas voulu admettre cette originalité espagnole. Il convient donc de dissiper une fois de plus ce malentendu (4). M. Pedrell a prouvé (5) outre l'existence simultanée des Ecoles Romaine et Espagnole, l'indépendance particulière de Victoria vis-

(1) Cf. le *Omnes Sancti,* mesure 48.

(2) Cf. Mesures 63-69 du *Vere languores.*

(3) C'est le mot fameux de Bonini, repris par Baini, *loc. cit.*

(4) Cf. notre chapitre II, *ad fin.*, étude sur Victoria.

(5) Música Relig. Boletin cit. Año II. Septiembre 1897. N° 21, p. 323 sq.

à-vis de Pierluigi. Et d'abord le contrepoint flamand, base du système palestrinien, se transforme en Espagne. N'avons-nous pas, en effet, remarqué la sobriété technique des musiciens espagnols, la simplicité expressive de leur polyphonie, leur dédain des artifices de style poussé parfois jusqu'à l'austérité ? Et ce n'est pas que leur écriture soit rudimentaire : Victoria, dont nous avons vanté les hardiesses, est, dit avec raison M. Pedrell, plus « correct et plus fluide que Palestrina, car il évite par les finesses d'un art supérieur les « fausses relations » et les « chocs harmoniques » que celui-ci ne croyait pas nécessaire d'éviter. Palestrina ne fait jamais oublier le madrigalier, et les gens avisés savent ce que cela veut dire ». Et pourtant, l'essence des deux musiques est identique : « Les modulations, le phrasé, l'emploi des dissonances (un peu plus marquées chez Victoria), les formules finales, le dialogue des voix, tous ces éléments se retrouvent chez l'un comme chez l'autre. De plus, il y a en leurs œuvres la même douceur, la même ampleur et la même expansion harmonique. Mais si l'on pénètre plus intimement dans l'idée musicale de Victoria, dans les intentions audacieuses — comme il le dit lui-même — de sa conception, et si l'on ne se laisse point dominer ou influencer par la ressemblance des formes, et spécialement par les dispositions vocales de ce style, on observe avec joie qu'il y a là quelque chose de nouveau, quelque chose que l'art n'avait pu créer, quelque chose comme une aspiration à produire un effet par la vertu du texte choisi, quelque chose qui semble une tentative vers la musique pure, et qui, enfin, se révèle à ce moment précis. On sent que le drame lyrique n'est pas loin... Palestrina ne désire pas émouvoir comme Victoria... Il est plus recueilli, et, si l'on veut, plus tranquille : mais Victoria dont l'âme est prise de suaves extases (deliquios), s'exalte comme un grand mystique (1), il écoute cette « musique qui s'entend dans les nuits lim-

(1) Soubies, *op. cit.*, p. 71.

pides » et qui s'appelle la musique céleste, parce que « l'effervescence du jour se taisant en elles, et toutes les choses alors s'assoupissant, on note clairement, et en certaine manière on entend, ce beau concert qui refait et apaise l'âme ». Comme Jean de la Croix, poète comme lui, Victoria voyait en la partie expressive des textes de ces « yeux intérieurs et extérieurs » ; il entendait comme les rumeurs d'une multitude d'harmonies, qui étaient beaucoup de voix fondues en une seule, et il frémissait aux battements d'ailes de cette voix qui était « comme celle du Très-Haut, laquelle, en tombant, envahit l'âme en flamme d'amour (1) ».

Victoria a donc une forte individualité que certifie encore le mot de Bonini reproduit par Baini, à propos de ses compositions : generate da sangue moro. Proske, en sa *Musique Divine* (2), loue dans le grand « artiste espagnol la tendresse, les idées robustes, le style vigoureux, la sereine et majestueuse dignité », enfin, un « sentiment si sublime de piété, qu'il semble ne pouvoir écrire d'autres œuvres que celles du genre sacré ». Et d'une façon plus explicite encore, il ajoute : « Victoria possède une veine mystique inépuisable. Certains traits caractéristiques de ses œuvres laissent deviner que cet Espagnol brûlait en un grand feu d'amour mystique, et manifestent clairement que le musicien d'Avila est le compatriote de sainte Thérèse. »

Aussi pourrions-nous, en terminant ce long chapitre appliquer à Victoria le jugement porté sur Fra Angelico par A.-F. Rio en son *Art chrétien* (3) : « La componction du cœur, ses élans vers Dieu, le ravissement extatique, l'avant-goût des béatitudes célestes, tout cet ordre d'émotions profondes et exaltées que nul artiste ne peut rendre sans les avoir préalablement éprouvées, tel fut le cycle

(1) Soubies, *op. cit.*, p. 328.

(2) Musica Divina, *loc. cit.*

(3) T. II, p. 378.

mystérieux que le génie de Victoria se plaisait à parcourir; et l'on peut dire de lui que la musique n'était autre chose que sa formule favorite pour les actes de foi, d'espérance et d'amour. »

CONCLUSION

Influence au dehors de cet Art Espagnol. — Son importance esthétique, religieuse et sociale.

Nous avons atteint le sommet de l'École Mystique Espagnole. Il semble que ce long effort de plus d'un siècle, et auquel se sont employées des individualités aussi puissantes que Morales, Guerrero, Cabezón, Ginés Pérez, Cómes et Victoria, ait dû léguer à l'Espagne moderne une tradition d'art féconde et glorieuse. Mais il n'en est rien : L'Italianisme envahit la péninsule dès la seconde moitié du XVIIe siècle, et la funeste *opera buffa* s'empare à tout jamais de la scène espagnole. C'en est fait de cet idéal religieux et de cette polyphonie expressive. A l'avenir, la monodie, le récitatif, le style représentatif règnent sur la musique chantée ; la musique instrumentale acquiert une importance esthétique ; les modes majeur et mineur se substituent aux anciennes et mystérieuses tonalités ; le passé gothique, pour le goût nouveau, devient l'âge barbare.

*
* *

Mais l'art de Victoria n'a point disparu : il a émigré. Après l'an 1608, avons-nous dit, on perd, en Espagne, les traces du maître d'Avila qui peut avoir passé en Allemagne, malgré son âge avancé, sur les instances de quelque prince gagné par la propagande de ses élèves reconnaissants. Nous accueillons volontiers cette supposition : Elle nous permet, en effet, d'affirmer sans invraisem-

blance que la polyphonie espagnole, chassée de la terre natale, par la Renaissance italienne, fut étudiée par les musiciens allemands du XVII[e] siècle. Et ici, tel ouvrage sur l'Esthétique de J.-S. Bach vient appuyer notre thèse (1). N'y est-il pas dit que la langue musicale de Bach était « depuis longtemps préparée », que les « anciens maîtres de la polyphonie avaient eu bien souvent recours à des symboles musicaux pour figurer les mots », et que les « théoriciens du XVI[e] siècle ne donnent encore que des indications très générales sur la concordance de la musique et du texte, tandis que les maîtres ont depuis longtemps produit maints témoignages de leur souci de traduire les paroles ? »

Or, nous avons essayé de démontrer l'admirable « expressivisme » des compositeurs espagnols, ainsi que la direction qu'ils lui ont donnée. Les écoliers allemands du XVII[e] siècle, et Bach tout le premier, apprirent la musique en leurs livres. Au milieu des recueils flamands, français ou italiens, apparaissaient à leurs yeux les luxueuses collections espagnoles. L'ouvrage précédemment cité signale ainsi à la bibliothèque de l'église d'Arnstadt un volume de messes de Francisco Guerrero (2). Kircher parle en 1650 des merveilleuses harmonies de Morales (3). Enfin Victoria, protégé par Othon Truchses et par le duc de Bavière fut, rappelons-le, professeur au Collegium Germanicum de Rome, et, comme dit fort bien M. Soubies : « les élèves sortis de l'établissement propageaient son nom dans les pays allemands ; et les éditions de ces œuvres s'y multipliaient à mesure qu'elles se publiaient en Italie (4) ».

Morales, Guerrero et Victoria, tels sont certainement les maîtres cultivés par la studieuse jeunesse qui va créer

(1) Cf. A. Pirro, thèse citée, p. 18.

(2) Edité par Nicolas du Chemin en 1566. Lib. I. Missarum.

(3) Dans sa *Musurgia*.

(4) *Hist. de la musique en Esp.*, p. 69. — On retrouve des éditions (ou des copies) de Victoria dans presque toutes les maîtrises allemandes, et particulièrement en Bavière.

la longue et florissante École Allemande. Et au premier rang de ces laborieux artistes, J.-S. Bach consacre une grande partie de sa vie musicale à ce travail de dépouillement, d'analyse des œuvres anciennes. Son style, formé par ces études attentives, sera aussi celui de ses disciples : Ceux-ci pouvaient sans doute remonter aux sources elles-mêmes, mais ils devaient reconnaître, suivant l'expression de M. Pirro, que « l'étoffe où leur maître brodait à plus grands ramages et où il jetait des figures plus agitées, avait été tramée sur le même métier (1). »

*
* *

Nous voyons maintenant que l'Art si noble, élaboré en Espagne, ne s'est pas évanoui dans l'atmosphère païenne de l'Italie conquérante. Quittant le sol ingrat qui le méconnaissait, il continua au loin son œuvre de beauté. Cette œuvre, nous avons tenté de la définir : Nous en avons cherché la vertu expressive, et nous avons trouvé qu'elle était à la fois nationale, catholique et mystique. Ce mysticisme même était traditionnel. Alors que les Étrangers adoptaient l'idéal des Humanistes, les Espagnols restaient fidèles à celui du moyen âge. Leurs théoriciens reprenaient les préceptes d'Aristote, de Boèce, d'Isidore de Séville, et les musiciens se révélaient, en même temps que des ascètes ou de pieux contemplatifs, des philosophes réfléchis et conquis par ces mêmes principes.

Aussi bien leur art austère — Morales — ou souriant — Guerrero — exultant — Cómes — ou profond — Victoria, — toujours viril et puissant, exprimait les mêmes désirs et les mêmes angoisses, les mêmes espérances et les mêmes béatitudes que la prose enflammée de Thérèse de Jésus, les poèmes symboliques de Jean de la Croix, ou les toiles ardentes du Greco...

Cette union tout idéale du mysticisme le plus espagnol

(1) *Op. cit.*, p. 402.

et d'un art purement médiéval donne à la musique aimée de Charles-Quint, Philippe II et Philippe III, un rôle esthétique, social et religieux dont la connaissance nous aide à pénétrer davantage l'âme si complexe de l'Espagne du siècle d'or.

BIBLIOGRAPHIE

A. — SOURCES

a) — Manuscrits

Actes des Chapitres. — *Actas capitulares de las varias iglesias de España.* — Recueils manuscrits consultés personnellement ou par nos amis maîtres de chapelle. Sources de renseignements utiles pour se documenter sur la présence des artistes dans les divers « magisterios ».

Aguila (Antonio del). — *Memorial del Estilo que se ha de guardar en la Iglesia de Toledo en todas las Fiestas del Año que se celebran con solemnidad de canto de organo. Esta firmado por...* secretario del Cavildo. En 24 de noviembre de 1604. Ms. Archivo de la Catedral de Toledo.

Alvar Gómez. — *De rebus gestis a Francisco Ximenio Cisnerio Archiepiscopo Toletano.* Alcalá MDLXIX. [Ms. en la Univ. Central de Madrid.]

Anonyme. — *Declaracion de los organos que ay en el monasterio del St. Lorenzo el Real.* Mss. a) 45 pp. in-4°, 4 dessins. Escorial, Z. iiij. 3 — b) 43 pp. in-4°, 4 dessins. Escorial iij. 6.

— *Granada o descripcion historial del insigne reino y ciudad illustrissima de Granada...* compuesta en verso y marginada en prosa por un hijo de la misma ciudad, natural della... por los años de 1615. — 230 octavas. Ms. in.-4°, 35 hoj. — V. Gallardo. *Ensayo cit.* I, p. 865.

— *Index* | Librorum pro | hibitorum | cum Regulis per Patres a Tridentina | Synodo delectos, auctoritate Sanctiss. | D. N. Pij IIII, Pont. Max. | comprobatis. Lugduni. Apud Gvliel. Rovillivm | sub Scuto Veneto. M. D. LXIII, 46 pp. — Ms. Bibl. Nat. Madrid. Cc. 162.

— *Las Bue* | *nas y loables costumbres* | *e ceremonias que se guardan en* | *la sancta iglesia de Granada y en el choro* | *Della* Ex. Bibl. Mss. Coisliniana. An. MDCCXXXII. — Bibl. Nat. Paris. Esp. Ms. 342.

— *Lapidario que trata de las virtudes y propriedades de diversas piedras.* Ms. avec vignettes, sur deux colonnes, écrit. goth. Bibl. del Escorial. h. j. 15.

— *Manuscrit in-fol. de la Bibl. del Escorial.* T. j. 12, fol. 309 : dis cantus.

ANONYME. — *Memorial o tratado en favor de los Niños Escolanes y seminario de N. S. de Montserrate* etc... Voir notre chap. VII.
ARANDA (Mateo de). — *Tractado de canto llano,* etc.
— *Tractado de canto mensurable,* etc... Voir notre chap. V.
Archivo de la Curia Ecclesiastica Valent. Secc. de Beneficios. Ms. de Valence.
Archivo Protocol. del Real Colegio de Corpus Christi, Ms. Valence.
BOÈCE. — *Arithmetica, Geometria et Musica Boetii.* — Ms. de la Bibl. Nat. de Madrid, I. 1564.
Breviario : de Cárlos Quinto. — *Sin portada,* ms. Escorial, III. C. I.
— : *de Felipe II°* ms. Escorial, III. C. 5.
Cancionero. — Ms. de 165 fol. Bibl. Nac. Madrid. M. 48.
Cantilenas vulgares puestas en música por varios españoles. Don de Fernando Colon fils de Cristóbal. — Bibl. Colombina. Sevilla. Ms. incomplet. Sin portada.
CAPILLA REAL. — *Bibl. Municipal de Madrid,* n°s 1704 et sq. — XIV vol. Mss.
Cartas Reales á la Iglesia de Toledo. Ms. de la Bibl. Nac. Madrid. 13040. Dd. 59.
CASTILLO (Diego del). — Lo que á Diego del C. capellán y músico de Tecla de S. M. le parece que deue Remediarse en los quatro organos por comision del Padre prior a visto en San Lorenzo el Real, etc... — Relacion. Ms. Bibl. del Escorial.
CASTRO EGAS (Ana de). — *Eternidad | del señor Rey | D. Phelippe III | el Piadoso. Discurso | de su vida i santas costumbres | al ser*mo *Señor | El Cardenal Infan | te su Hijo.* Bibl. Nat. Paris Fonds Espagnol. Ms. 262.
Catálogo de obras de Musica del Archivo del Infante Francisco de Paula Antonio. Bibl. Nac. Madrid, M. 1007.
Cedulario del Rey Católico (Un). — Ms. *Academia de la Historia. Colección Salazar.* K. 4. in-fol. perg. 277 fol. — publié par le Boletín de la Acad. de la Historia. T. 54-55.
Ceremonias y asientos de la Capilla Real [*de Felipe III*] Bibl. Nac. Madrid. Ms. T. 188. — 7423. Fol. 158 V°.
Codex : Sequitur ars musice que appellatur liberalis. — Se trouve dans un « cantoral sin portada », p. 71, appartenant à D. Roque Chabás. Valencia. Ms.
Concile de Trente. — Collection du... — Arch. Secret de la Bibl. Vaticane. 104 vol. arm. LXII.
Concilio de Trento. — Lista de los Españoles que concurrieron en él. Ms. Bibl. Nat. Madrid. T. 157.
Constituciones de la Capilla Real de S. M. Don Juan el II de gloriosa memoria, echas por el capellan mayor y su cavildo, año de MCDXXXVI. Archivo del Palacio Real. Madrid.
Constituciones de la Capilla Real de los Reyes Católicos. Archivo del Palacio Real. Madrid.
DANKARST (Gh.). — Trattato di Ghislino D... musico et cantore cappellano della Capella del Papa sopra una differentia musicale sententiata nella detta capella contro il perdente venerabile D.

Nicola Vicentino per non haver possuto provare che niun musico compositore intende di che genero sia la musica che esso stesso compone, come si era offerto con una dichiaratione facilissima sopra i tre generi di essa musica, cioè Diatonico, Cromatico, et Enarmonico, con i loro esempli a quatre voci separatamente l'uno da l'altro, et anco misti di tutti tre i generi insieme, et molte altre cose musicali degne da intendere. Et altraccio vi sono alcuni concenti a più voci in diversi idiomi dal medesimo autore nel solo genere Diatonico composti. Ms. Bibl. du Vatican.

De los que goviernan en el Cavildo. T. II. Ms. de l'Archivo de la Cathédrale de Tolède.

Eigenthum der Stadt Augsburg. Musik. B. nº 21.

El Etiqueta, *Relación* de la forma de servir, que se tenía en la casa del Emperador Don Carlos nuestro Sr., que aya gloria, el año de 1545 y se havía tenido algunos años antes ; del partido que se daba á cada uno de los criados de su Mag. que se continuan por los libros del bureo. Archivo del Palacio Real de Madrid.

El Orden | *de assientos de la capilla Rl.* | *sus ceremonias y grandeças y* | *las que se hacen en cubrirse los* | *grandes de España en presençia de su Rey*. Salir á cauallo y en coche, comer en publico y | criados que le siruen y otras | particularidades curiosas. | con el summario de las en | comiendas que tienen las orde | nes militares y lo que valen de | venta cada un año. | Y el modo de escriuir cartas y cortesias por los Reyes de España a quien escriuen, 1615 (?). Bibl. Nat. Paris. Ms. Espagnol, 365.

Escribano (J.). — *Motet, dans la Bibl. du Vatican*. Musique. Cod. nº 46, 1527, restauré en 1724, p. 120.

Escribano (J.). — *Magnificat, dans la Bibl. du Vatican*. Musique. Cod. nº 44, restauré en 1724, pp. 52-53.

Esteban (F.). — *Reglas de canto plano*, etc... Ms. Voir notre chap. v.

Felipe II. — *Cédula de... dirigida al cabildo de Toledo*... Ms. Bibl. Nac. Madrid 13019. Dd. 38, fol. 162.

Fornari (Matteo). Cf. ms. Corsinien (fol. 6) : Narrazione istorica | dell' origine, progresso e privilegi | della Pontificia Cappella. | ... col Catalogo dei Cantori... 1749.

Tratado de musica, sin portada. ad fin. = Et hec predicta suficiant in arte mensurabilis et inmensurabilis cantus, sub maior corecione que diiorum meorum et sic esit finis huius libri completi ispalensis ano auat diij mjllessimo quadragentessimi octoagessino feria sexta septima dies mensis iulij. explicit materia dum sol torquebat habenas et febeiaque lustrabat lanpade tetras diujnoque iuuante auxilio. Deo gracias. N. SS. Ms. Escorial. iij. C. 23, publié dans la *Ciudad de Dios*, vol. LXX, p. 118, sq.

Gemma Harmonica in quator (*sic*) *Libros digesta*, Qua universa Musicae | tam Theoricae quam Practicae Scientia, summo varie | tate traditur. profundo e sapientiae cuniculo Artis Magne consoni e dissoni | Eruditissimi P[txo] Athanasij Kircherij Soc. Jesu Presbiteri, qui inter | Musurgos multi secundus, fideliter

deprompta... Anno domini M. DC. XCVIII. Secouic. 12 Aprilis anno 1698. Ms. Bibl. Nac. Madrid, M. 1203.

Gil de Zamora (J.). — *Ars musica*. Ms. Bibl. du Vatican, XIIIe s. — Voir notre chapitre V.

Gomez de Herrera. — *Advertencias sobre la canturia ecclesiastica*. Ms. Bibl. Nac. Madrid, M. 1345.

Instrumentos músicos del Duque de Calabria. — Cód. del Arch. Hist. Nac. Rev. de Archivos. T. I. 1871, p. 187. Madrid.

Inventario del Archivo de música de la Catedral de Sevilla. Ad fin. = Se acabó este Inventario en Sevilla en 1° de Março de 1721. a ^{s}. Ms. Archivo de Sevilla. Magisterio de Capilla.

Inventario de Libros que fueron de la Reina María. 1607-1610. Ms. Cité par Pedrell. *Dicc. cit.* article Cavallos.

Inventario del Patrocinato Eclesiástico. Visitas de las Capillas Reales. (Archivo de Simancas). Ms. Cité par Pedrell. *Dicc. cit.* article Ceballos.

Inventario de 1602 *por el guardajoyas Antonio Voto*, conforme á la tasacion de Géry de Ghersem lugarteniente de la Capilla Real. Ms. Cité par Pedrell. *Dicc. cit.* article Ceballos.

Juan de S. Geronimo (Fr.). — *Libro de memorias deste mon° de St Lorençio el Real el qual comiença desde la primera fundación del dicho mon. como pareçexa adelante*. Ms. Escorial j. k. 7, mal publié dans la Colecc. de Doc. Inéd. para la Hist. de Esp., t. III et VI.

Leges et constitutiones Capellae Catholicae Maiestatis a maioribns institutæ a Carolo Quinto studiose custodite, hodierno die, mandato Regis Catholiei, singulis sanctissime servandae, MDXLIV. Archivo de Simancas.

León Pinelo (Ant. de). — *Anales de Madrid | desde el nacimiento de Nxo Sor Jesuchxisto || hasta el Reynado de Dn Felipe III y |* Año de 1612 | por | Dn | A... — Ms. de la Acad. de la Historia. Madrid. Est. 21. gr. 4^{a} n° 56.

Libro de Colaciones. Arch. Curia Eclesiastica. Valence. Ms.

Libro de Gastos del Archivo que fué de la Obra y Fabrica de Toledo (1596). — Archivo de la Catedral de Toledo.

Libros de Tacha Real Mss. Bibl. del Ayuntamiento de Valencia.

Libro de tonos Humanos. lib. en fol. ms. hecho en Madrid en 1655. Procede del convento de Carmelitas de Salamanca. *ad fin.* = Tiene este libro 222 tonos. Acabose A. 3. de febrero Año 1656. Ms. Bibl. Nac. Madrid. M. 1262.

Llopis (Fr. Jos.). — *Chronica del Real Monasterio de la Seráfica Madre Sta Clara, de la ciudad de Gandía*, escrita por el Padre Fr. J... L... confesor ordinario del mismo S^{to} Monasterio año 1781. Ms. du Couvent de Sta Clara de Valence.

Loaysa (J. de). — *Libro de Epitafios de la Santa Iglesia de Sevilla*. Ms. Bibl. Colombina. Sevilla.

Manuel de Concells. Arch. municip. — Valence. Ms. Bibl. del Ayuntamiento.

Marchetti de Padua et varii auctores. Mss. de la Bibl. Colombina de

Sevilla. I vol. in-4°. Z. 135. 32. Contient plusieurs traités de musique de Marchetti, Fr. Raymundus de Silva et Fr. Nicolaum de Senis, etc.

Mélanges historiques et littéraires. XVI° siècle. t. I, vol. de 372 fol. Bibl. Nat. Paris. Espagnol. ms. 421. fol. 323-327 : Protocole de Philippe II.

Memorial ajustado del Expediente de Razioneros. Año de 1778. Ms. Archivo de la catedral de Toledo.

MONTSERRAT. — Mss. Bibl. Nat. Paris. Esp. 323. Acq. Nouv. Esp. vol. de 186 fol. 11 octobre 1875. (Const. Cerem. Visita apostol. Regla.)

Motetes de diuersos autores á 8 libretas. — Don Diego Vigne siruió al colegio de Corpus χρι con estos libros. a 27 de setiembre de 1641. — Ms. archivo del Corpus Christi à Valence.

Mozarabe (sur le Rite). — Voir Bibl. Nat. Paris. Ms. lat. XIIe siècle. N° 776.

Orden de la Casa de Borgoña como se siruen los reyes de Spana aora 1536. Bibl. Nac. Madrid. Ms. 3825. P. 30 p. 58.

Orden de ʂervir en la casa del emperador Carlos. año de 1544. Bibl. Royale de Bruxelles (Sect. Bibl. de Bourgogne) n° 16436. Ms.

OROZCO (A. de). — *Crónica del glorioso padre y doctor Alfonso de Córdoba, Sant Augustin, y de los santos y de los doctores de su orden.* 1551.

OVIEDO (G. Fernández de). — *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan é oficios de su casa é servicios ordinarios.* Ms. de l'Escorial. e. IV. 8 signalé par Somoza de Montsoriu (Julio) : Catálogo de manuscritos é impresos notables del instituto de Jove-Llanos en Gijon. Oviedo, 1883.

PAEZ DE CASTRO (J.). — *Annotaciones y Relaciones diuersas de lo sucedido en europa dende el año de* 1510 *hasta el de* 1559... ms. Escorial. iij. &. 23.

Patrocinato Ecclesiastico. Archivo de Simancas. leg. 282, f° 2 à 12.

PIE IV. — *Bulle aux Espagnols sur le Concile de Trente.* (Copie dans ms. 325 de la Bibl. Nat. Paris ; fol. 110.)

Protocole de Philippe II. 17 janvier 1556. Bibl. Nat. Paris. Espagnol. Ms. 275.

PUJOL (Joan Pau). — *Missa pro defunctis.* Ms. Bibl. del Orfeo Catalá. Barcelona.

QUINTANILLA Y MENDOZA (Fray Pedro de Aranda). — *Archetypo de virtudes. Espejo de Prelados. El venerable Padre y siervo de Dios F. Francisco Ximenez de Cisneros...* Palermo 1653. Ms. en l. Univ. Central de Madrid.

RAMON (Obispo de Osma). — *Este códice es copia del original escrito* por Ramon Obispo de Osma, luego arzobispo de Toledo para la consagración de Alfonso VIII. Comprende (sin portada) : Coronación y consagración de Reyes y ceremonias, que en ella se guarda, hecha por D. Ramon Obispo.

Coronación de los Reyes de Aragón ordenada por Don Pedro Tercero deste nonbre Rey de Aragón.

Ms. perg. con viñetas. y notac. greg. Escorial. iij. & 3.

Relaciones de cosas sucedidas en la christiandad desde el año de 1510, *hasta el año de* 1558 [Diversos autores] Escorial. Ms. ij. V. 4. Est. 15. 2.

Relaciones de Fiestas. Voir la description détaillée des manuscrits et des publications diverses au Chap. IV, *passim.* Nous rectifions les « signaturas » indiquées par Alenda y Mira. *op. cit.*

Relación de las cosas más notables de la Corte de España hecha en el año de 1616. Bibl. Nat. Paris. Espagnol. Ms. 384, fol. 29 v°.

Relation de la mort et des funérailles de Philippe II. Bibl. Nat. Paris. Fonds Espagnol. Ms. 60, fol. 9.

ROBLEDO (Melchor). — *Livres de Messes et Motets.* Mss. de la Bibl. du Vatican. Musique Cod. 22 et 38.

ROMERO (Gerónimo). — *Avisos para que los seises | canten con perfeccion qu- | anto contienen los libros de Melodia.* Año de 1775. Ms. Archivo de la Catedral de Toledo.

Servicio de la Capilla Real del Monasterio de Sta Clara de Tordesillas. Ms. con notas marginales autogr. de Carlos V (?) 3 hoj. — Bibl. Nat. Madrid. P. V., fol. 186, 34, t. V, n° 40. Siglo XVI.

SVMMA | del synodo provincial de Toledo. Año 1565 (fol. 13); et *SVMMARIO del Concilio Provincial de Toledo* de los años | de M. DLXV et MDLXVI (fol. 30 et sq.). Ms. Bibl. Nac. Madrid. 13019, D. 38.

Testament de Philippe IV roy d'Espagne. Bibl. Nat. Paris. Espagnol. Ms. 133.

TORRE (A. de la). — *Visión delectable de la filosofia y artes liberales, metafísica y filosofia moral.*
Ms. Bibl. Nac. Madrid, I. 1896 (publié dans la Bibl. de Aut. Esp. Madrid. Rivadeneyra, t. XXXVI).

Tratado de Canto de Organo. Ms. Bibl. Nat. Paris. Esp. 219. — Publié par H. Collet (thèse secondaire).

VALLEJO (F.-A. Fernández). — *Memorias y Disertaciones que | podrán servir al que escriba la historia de la iglesia de Toledo,* desde el año MLXXXV en que conquistó dicha ciudad el rei don Alonso VI de Castilla, 28 juin 1785. Ms. Acad. de la Historia. Madrid (fonds Marqués de San Roman). Ms. 12 — 1 +.

Varias poesias antigüas del tiempo del Rey Don Juan el 2° *y Don Enrique el* 4° de Hernan Pérez de Guzman Sr. de Batres Agüelo de Garcilaso de la Vega, de Albar Garcia de Santa Maria y del Marqués de Santillana y otros. Ms. 437, hoj. Sin título. Cf. Rev. de Archivos. Madrid, t. IV, 1900, p. 321 sq.

VARIOS. — Ms. de música de Varios in-fol. 27 hoj. 22 × 16. Acquis en 1533 par Colón. — V. Bibl. d'Hernán Colón. Sevilla.

Vatican (Archives du). — Varia Politicorum, vol. XIV-CXVI. — Bibl. Barberiniana : Cod. XVI-LVIII. — Arch. Borghesiano, Cod. I.

VAZQUEZ. — *Vida de San Francisco de Borja.* Ms. du couvent de Santa Clara de Valence.

VIVANCO (Bernabé de). — *Historia de Felipe III.* Ms. cité par Yañez (voy. ce nom). prol. p. 5.

b) — Imprimés

Aguilar (Gaspar de). — *Arte de principios de canto llano*, etc. — Voir notre chap. v.

Aguilera (S. de). — *Canticum Beatissimae Virginis Dei Mariae*, etc. — Voir notre chap. viii.

Agricola. — *Œuvres*. Voir notre chapitre ii, *passim*.

Agrippa (Cornelius). — *Invectives*, 2e édit. MDXXXIII.

Alvarez Baena (Jos-Ant.). — *Hijos de Madrid*. Ben. Cano. Madrid, 1791, t. IV.

Amat (Joan Carlos). — *Guitarra Española y Vandola*, etc. — Voir notre chap. vii.

Andrea (Nicolas). — *Rituale Ecclesiae*. Stockholm, MDCXIX.

Andrés (P. Juan). — *Dell'origine, progresso e statto attuale d'ogni letteratura*. Ed. de Bodoni, 1782-1799. — 9 vol.

Anonyme. — *Incipiunt octi toni Artis Musicae a patre Sanct*mo *Gregorio ordinati et compositi qui quodam modo sunt claves Musice Artis*. — Esta obra fue emprimida en Seuilla por quatro alemanes compañeros. En el año de nuestro señor 1. 4. 9. 2. Bibl. de Toledo. 3a 2. 4.

Antonio (Nicolas). — *Bibliotheca Hispana Nova*... Matriti apud Joach. Ibarra, typogr. regium MDCCLXXXIII.

Argaiz (Fr. Ger). — *La perla de Cataluña*. Historia de N. S. de Montserrat. Madrid. Garcia de la Iglesia. 1677, in-fol.

Arteaga (el P. St.). — *Le Revoluzioni del teatro musicale italiane dalla sua origine fino al presente*. 3 vol. Bologna, 1783-1788, in-8°.

Artusi (G. M.). — *Ragionamenti della imperfezioni della mōderna musica*. Venezia. MDC.

Autos Sacramentales. — Ed. E. González Pedroso. Bibl. de Aut. Esp. t. LVIII, Madrid. Rivadeneyra.

Aymon (M.). — *Lettres, anecdotes et mémoires historiques du Nonce V*... mises au jour en italien et en français par... Amsterdam, 1719, rééd. par Baluzzi Mausi. 1762. Miscell. Lucae, t. III-IV.

Banchieri (A.). — *Lettere armoniche del R. P. D. Adriano B.* Bologna. Mascheroni. 1628.

Barrionuevo (J. de). — *Avisos*. Madrid, 1893 (publicat. des Mss. de 1654-58 et 1660-64).

Bernaldez (A.). — *Historia de los Reyes Católicos*. Ed. F. de Gabriel y Ruiz de Apodaca. Soc. de bibliof. andaluces. 1870-1875. 2 vol.

Bermudo (Fray Juan). — *Arte Tripharia* et — *Declaraçion de Instrumentos*. Voir notre chap. v.

Bolsena (Adami de). — *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella Pontificia*. Roma. Ant. de Rossi 1711. in-4°.

Bonae (Jo. Card.). *Opera*. — *Rerum liturgicar.* libri II. c. notis et observat. Rob. Sala. (o. Cist.). 3 vol. Aug. Taur. 1747-53. fol.

— *Ejusdem Bonae epistolae selectae*... Ibid. 1755, 4 vol. in-fol.

Bonnet. — *Histoire de la musique et de ses Effets*. Amsterdam. Ch. le Cene. M. DCC. XXV.

Brudieu (J.). — *De los Madrigales del muy Reverendo*... etc... Voir notre chap. vii.

Burgos (Fr. Vicente de). — *Libro de proprietatibus rerum en romance*... Por el reue | rendo padre fray V. de B..., y agora nueuamente corregi | do e ynpreso en la imperial ciudad de Toledo, en casa de Gaspar | de Auila ynpresor de libros... acabose a diez dias del mes de julio del año | de mil et quinientos veynte y nueve años. Bibl. Nac. Madrid, et Bibl. d'Olmeda (Karl Hiersemann, Leipzig.)

Burtius (Nicolas). — *Nicolai Burtii Parmensis musices.* Professoris ac juris Pontifici studiosissimi Musices opusculum incipit, cum defensione Guidonis Aretini adversus quemdam Hyspanum veritatis prevaricatorem. Boloniae MCCCCL XXXVII. in-4°. Goth.

Cabeçon (A. de). — *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela* de A. de C. Músico de la camara y capilla del Rey Don Philippe nuestro señor. recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabeçon su hijo. Ansi mesmo Musico de Camara y capilla de su Magestad. Dirigidas a las S. C. R. M. del Rey Don Philippe nuestro señor. Con privilegio. — Impressas en Madrid en casa de Francisco Sanchez. Año de M. D. LXXVIII. Bibl. Nac. Madrid. R. 3891.

Cabrera de Córdoba (L.). — *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde* 1599 *hasta* 1614. Publié à Madrid. Martin Alegria. 1857.

— *Historia completa de Felipe II.* Rey de España. Madrid. 1876.

Calvete de Estrella (J. C.). — *El felicisimo viaje del muy alto y muy poderoso Príncipe hijo del Emperador Don Carlos quinto Maximo, desde España á sus tierras de la baxa Alemania* : con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes. Escrito en cuatro libros, por Juan Christobal Calvete de Estrella. En Anvers, en casa de Martin Nucio, año de M. D. LII. in-4°.

Calvo (Andrés). — *Musurgia.* Voir notre chap. v.

Capella. — *Marciani Minei Capellae Carthaginensis de nuptiis Philologiae et septem Artibus liberalibus,* libri novem. Lugduni, 1530.

Castillo (Alonso del). — *Arte de Cantollano.* Voir notre chap. v.

Castillo (Fern. del). — *De Musica Instrumentali.* Cf. notre chap. v.

Cavalli (Marino). — *Relazioni degli stati europeï lette al senato dagli Ambasciatori veneti nel secolo decimosettimo.* Serie II. Francia. vol. I. — Venezia, 1857. — Dispacci di Francia di M. C. 1603. p. 25.

Cerone. — *El Melopeo y Maestro* : Tractado de música theorica y practica en XXII lib. por el R. D. P. Cer. de Bergamo, músico en la Real Capilla de Nápoles. En Nápoles, con licencia de los superiores, por I. Baut. Gargano y Lucr. Nucei. M. DCXIII. 1160 pp. Bibl. Nat. Madrid. R. 14776.

Cervera (Juan Francisco). — *Arte y suma de canto llano, compuesta y adornada de algunas curiosidades,* por... valenciano. Valencia.

Pedro Patricio Mey. 1595. In-8°. 8 f. 141 pp. et une feuille gravée.

Ciruelo (Pedro). — *Cursus*, etc... — Voir notre chap. v.

Clavijo (B.). — *Bernardi Clavixi d'ICastello in regia capella sicula organici musici Motecta ad canendum tam cum quatt. quinq. sex et octo vocibus quam cum instrumentis composita.* Perm. super. Romae. Apud Alex. Gardanum. MDLXXXVIII.

Collegii germanici et hungarici Historie Libris IV comprehense a Julio Cordone Societatis Jesu. accedit catalogus virorum illustriss. qui in hoc Collegio prodierunt. Romae. 1770. in-fol.

Comers (P. J.). — *Llibre de Coses assenyalades del Concell de Barcelona.* lib. IV. — cit. par Pedrell. Rev. Musical Catalana. t. I. Año I. n° 1. (Musichs vells de la Terra). — Bibl. de la Diputación de Barcelona.

Constitutiones insignis Collegii S. Ildefonsi ac per inde totius almae Complutensis Academiae ab Illustriss. ac reverendiss. Domino. Fr. Francisco Ximenio Cardenali Sanctae Balbinae, et Archiepiscopo Toletano, ejusdem Collegii et Academiae unico fundatore olim sancitae. Compluti. MDLX.

Correa y Araujo (Francisco). — *Libro de Tientos.* Voir notre chap. v.

Correa y Araujo (Fr.) — *Casos morales de la música.* Voir notre chap. v.

Crónica general de España. (Primera). — tomo I. Texto. Nueva Bibl. de Aut. Esp. t. V. Madrid. 1906.

Cruz (S. Juan de la). — *Obras.* Bibl. de Aut. Esp. Madrid. Rivadeneyra. t. XXVII et XXXV.

Daza (Esteban). — *Libro de Musica en cifras,* etc. — Voir notre chap. v.

De Podio ou Despuig (G.). — *Commentariorum musices,* etc. Voir notre chap. v.

Descrizione dell' apparato e degl' intermedi fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle Nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Lorena, Gran Duchi di Toscana. — In Firenze per Anton. Padouani, 1589. in-4°. Bibl. du Liceo Music. de Bologne.

Donado (G.-B.). — *Della | Letteratura de' Turchi | Osservationi fatte de... — Senator Veneto | Fu Bailo in Costantinopoli | In Venetia* MDC. LXXXVIII | Per Andrea Poletti | All' Insegna dell' Italia | a San Marco. | Con Lic. de super. e Privilegio, in-16, XII, 140 pp.

Doni (A.-F.). — *Dialogos tres... tertium de musica.* Firenze, MDXXXIV, in-8°.

Doni (Jo.-Bapt.). — *De praestantia musicae veteris libri tres totidem dialogis comprehensi, in quibus vetus ac recens musica cum singulis earum partibus, accurate inter se conferuntur.* Florentiae, 1647, in-4°. vélin, 266 pp.

Duran (D.-M.). — *Ars cantus plani conposita brevissimo compendio lux bella nuncupata* per baccalarium dominicum Duranium et clarissimo domino petro Ximenio cauriensi episcopo revdissmo. atque sacratissimo Theologie peritissimo dedicata feliciter inci-

pitur ad laudes dei. *ad fin* : esta obra fué emprimida en Sevilla por quatro alemanes compañeros. En el año de N. S. 1492. Bibl. Nac. Madrid. I, 2185.

Duran. — *Sumula de canto de organo contrapunto y composicion vocal y instrumental : pratica y speculatiua.* — Siguese una sumula del canto de org. c. y conp. v. et instr. con su theorica et pratica. conpuesto por el b. D. M. D. fijo. legitimo de Juan Marcos et Isabel fernandez que ayan santa gloria : cuya naturaleza es la noble villa. que se dize de alco uetar o de las garrouillas. va dirigida al reverendissimo y muy magnifico señor don Alfonso de Fonseca. arçobispo de Santiago mi señor. — ad fin : Esta obra vista et esaminada mandó imprimir el muy reverendo : noble et virtuoso señor D. Alfonso de Castilla rector del estudio de la muy noble cibdad de Salamanca. Bibl. Nac. Madrid. I. 2185.

— *Comento sobre Lux bella por el Liz*[do]... Voir notre chapitre v.

Encina (J. del). — *Teatro*. ed. de M. Cañete. Madrid 1893.

Espinel (Vic.). — *Diversas Rimas de..*, Madrid, M.DXCI.

Espinel (Vic. Martínez). — *Vida del escudero Marcos de Obregon*. ed. J. Pérez de Guzmán Barcelona, 1881. — Bibl. de Aut. Esp., t. XVIII, Madrid. Rivadeneyra.

Espinosa (Juan de). — *Tractado de principios de musica*, etc. Voir notre chap. v.

Esquivel (Juan), *motecta festorum et dominicarum cum communi sanctorum, IV, V, VI et VIII vocibus concinnanda.* Imp. in-fol. 53 × 38 cm. Salmanticae excudebat Artus Tabernelius Ant verpianus quinto calendarum Julii M. DC. IIX. (Découverte des plus importantes. Bibl. de Olmeda.)

Eximeno (Ant.). — *Don Lazarillo Vizcardi.* Madrid. 1872. Soc. de bibl. esp.

— *Origen y reglas de la Música...* trad. al castellano por Fr. Ant. Gutierrez. Madrid, Imp. Real, 1796.

Feijóo y Montenegro (Benito). — *Teatro crítico Universal*, t. I. Joaquín Ibarra, Madrid. M. DCC. LXXVIII. Disc. XIV.

Fernandez (Antonio). — *Arte de musica*, etc. Voir notre chapit. v.

Ferré y Doménech. — *Indice de los libros de música del Magisterio de Toledo.* Ms.

Ferrer (Pedro). — *Yntonario general*, etc. Voir notre chap. v.

Fita (el P.). — *S. Francisco de Borja. Nueva excursion biogr.* Bol. de la Acad. de la Hist., t. XXII, Madrid.

Florez (Fray Andrés). — *Summa de toda la doctrina cristiana en coplas.* Cf. Gallardo, *Ensayo cit.* n° 1249, fol. lxvij, v°, et notre chap. v.

Frías (P. Fr. Lorenzo). — *Breve noticia de los mss. de la Bibl. de la Santa Iglesia de Toledo* (Colecc. de Doc. para la Hist. de Esp., t. IX).

Fuenllana (Miguel de). — *Orphenica Lyra.* Voir notre chap. v.

Gaforus ou Gaffurius (Franchinus). — *Practica Musice Franchini Gafori | Laudensis | quattuor libris comprehensa.* ad fin : Im-

pressa Mediolani opera et impensa Joannis petri de Lomatio per Guillermum Siguerre Rothomagensem anno salutis Milessimo quadringentessimo nonagessimo sexto die ultimo septembris, Alexandro Sexto Pontifice Maximo : et Maximiliano Romanorum rege semper augusto ac Lodovico maría Sfortia Anglo invictissimum Mediolanensium Duce : fœlici auspicio regnantibus. Bibl. Nac. Madrid, I, 1327.

GERBERT (Martin). — *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati a Martino Gerberto.* Typis San-Blasianis 1784.

GLAREAN. — *Dodekachordon.* Basileae per Henric Petri. 1547. 10 ff. 470 pp. et 3 ff. d'Errata, in-fol. vélin.

GOMBERT. — *Œuvres.* Voir notre chapitre II, *passim.*

GONÇALEZ DAVILA (Gil). — *Teatro | de las Grandezas | de la villa de Madrid corte de | los Reyes catolicos de | España | al muy poderoso | señor Rey | Don Filipe IIII.* | Por el Maestro Gil Gonçalez D'Auila | su Coronista | Al fin : En Madrid. Por Tomas IVNTI impressor del Rey N. S. | Año M. DC. XXIII.

GRANADA (Luis de). — *Obras.* Bibl. de Aut. Esp. — Madrid. Rivadeneyra, t. VI, VIII, XI.

GUERRERO (Francisco). — *Breve tratado del viaje que hizo á la Ciudad de Jerusalén.* En Valladolid. En la imp. de Alf. del Riego. Año de 1785. Bibl. Nac. Madrid : 2. — 51.843. Cette édition n'a pas été citée par M. Pedrell en son Hisp. Schola. Mus. Sacra, vol. II, p. IV.

— *Canticum | Beatae Mariae |* Dedicace. Louanij, apud Phalesium Bib | liopol. Jurat. anno 1563 | I vol. | Cum gratia et priv. regis. Impens. authoris.

— *Liber Vesperarum | F... G... | Hispalensis | Ecclesiae Magistro* | Auctore in Roma — ex officina Dominici Bassae apud Alexandrum Gardanum : 1584. in-fol. 150 pp.

GUIDETTI (G.). — *Directorium Chori Basilicae Vaticanae.* Roma. Rob. Granjon. MDLXXXII.

HAMMEN (Van der). — *Don Filipe el prudente | segundo deste nombre | rey de las Españas y nuevo mundo | al | Exc. Sr. D. Hern. Alvarez de Toledo y Veaumont* | por | D. Lorenzo Vander Hammen y Leon | natural de Madrid y Vicario de Iubiles, año 1625. Madrid. Viuda de Alonso Martín.

HUERGA (Cip. de la). — *De ratione musicae*, etc... Voir notre chap. V.

Index Librorum prohibitorum et exporgatorum... (publié à Genève par ordre du cardinal de Tolède D. Bernardo de Sandoval y Roxas) sumptibus Jacobi Crispini, anno MDCXIX... iuxta exemplar excusum Madriti, apud Ludovicus Sanchez, Typ. Regium. Anno CIↃIↃCXII cum append. anni CIↃICↃIV.

Indice de Libros prohibidos... por Agustín Rubín de Cevallos. Madrid. Sancha, 1790.

INFANTAS (Fern. de las). — *Plura modulationum genera super excelso*

gregoriano cantu. Venecia, 1579, cit. par Nicolás Antonio. Bibl. Hisp. Nova. Madrid. 1783, I. pp. 377-378.

INFANTAS. — *Tractatus de Praedestinatione*, etc... Voir notre chap. VI.

INFANTAS (Fern. de las). — *Don Fernandi* | *de las Infantas* | *Patritij Cordubensis* | *Sacrarum varij styli Cantionum* | *tituli Spiritus Sancti.* | Liber primus cum quat. vocibus | Venetiis apud Angelum Gardanum. | 1578. In-4°. 28 fol. Sign. A.-G. (Cantus).

— Liber II cum quinque voc. Venetijs Apud Haeredem Hieronymi Scotti. M. DL. XXVIII. in-4° 52 fol. Sign. A.-F. (Cantus).

— Liber III. cum sex voc. Venetijs Apud haeredem Hieronymi Scotti. M. DLXXIX. — In-4° 48 fol. Sign. A.-F. (Cantus).

ISIDORE (St). — *Etymologies*, édition du P. Arévalo. Roma. 1797-1803.

— *Missale mixtum secundum regulam Beatissimi Isidori.* éd. de Cisneros d'ap. les mss. Anno M. D.

JEAN IV DE PORTUGAL. — *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do Muyto Alto e poderoso Rey Dom Ioão o IV. Nosso Senhor.* Lisboa, por Paulo Craesbek. Anno 1649. in-4° 525 pp.

— *Defensa* | *de la* | *Musica* | *Moderna* | *contra la* | *errada opinión del* | *Obispo* | *Cyrilo Franco.* | Contiene | una carta del Obispo Cyrilo Franco | escrita al cavallero Vgolino Gualte- | ruzio, en la qual se quexa mucho | que la Música Moderna no haga los | efectos que hazia la antigua. | Muestrase | lo contrario de lo que el Obispo di- | ze, y que la Música antigua no tenía más fuerza para mover que la de agora; y que no hazer los mismos effectos no es falta de la Música ni del compositor. — Sonnet-acrostiche au dos du titre disant : Rey de Portugal. — Dédicace. — Signature : Incertus autor (D.B). in-4°, 2 fol. 56 pp. Bibl. Nat. Paris.

JUDA LEVI. — *Liber Cosri... Basileæ...* MD CLX Trad. esp. (Cuzari) de Abendaña. Amsterdam 1663.

KERLE (J. de). — *Liber Modulorum, etc...* Voir notre chap. IX.

KIRCHER (A.). — *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta qua universa sonorum doctrina et philosophia musicae que tam theoricae quam practicae scientia traditur.* Romae, 1650, 2 vol. in-fol. Bibl. Nat. Paris. V. 2803.

LABBÉ (Ph.). — *Nova Bibliotheca.* MSS. librorum... Parisiis, Henavlt, 1653, 4°.

LASSUS (R. de). — *Œuvres.* Voir notre chapitre II, *passim.*

LECERF DE LA VIÉVILLE. — *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française.* Bruxelles. 1705. B. N. P. = V. 25. 310.

LECHNER (L.). — *Harmoniae miscellae Cantionum Sacrarum, a sex exquisitissimis aetatis nostrae musicis cum quinque et sex vocibus concinnatae, pleraeque omnes novae, necdum in Germaniae typis scriptae, nunc autem editae studio. Leonardi Lechneri Athesini* — Noribergae : Typis Gerlachianis. 1583. Bibl. de Berlin et Munich.

LINDNER (F.). — *Continuatio Cantionum sacrarum quat. quinq. sex. sept. octo et plurium vocum, de fœstis praecipuis anni a praestantissimis Italiae Musices nuperrime concinnatarum... Friderici Lindneri*

studio et opera. — Noribergeae. Gerlachiae 1585. Bibl. Berlin, Breslau, Munich, Vienne, Uppsal.

Lindner. — *Sacrae cantiones cum quinq. sex et plurib. voc. de festis praecipuis anni a praestantissimi Italiae Musices nuperrime concinnatorum... Friederici Lindneri studio et opera.* — Noribergae; Cathar. Gerlachia. 1585. Bibl. du Brit. Museum, de Bruxelles, Dresde. Vienne.

Loaysa (Fray García de). — *Constituciones Sinodales del Obispado de Siguenza hechas por el* Ilustrísimo... obispo de esta diocesis en el año de MDXXXIII. Alcalá de Henares. MDXXXIV.

Lope de Vega. — *Relación de las fiestas de S. Isidro.* Bibl. de Aut. Esp. Madrid. Rivadeneyra. t. XXXVIII.

Lopez de Velasco (S.). — *Tiple Coro Primero* | *Libro de Missas* | *Motetes, Salmos, Magnificas* | *y otras cosas* | *tocantes al* | *culto divino* | *compuesto por...* | *natural de Segouia, capellan y Maestro de Capilla de la Serenissima Princessa D. Juana* | *en su Real Conuento de las Descalcas Franciscas de Madrid* | Anno (escudo) 1678 | Matriti. | Ex Typ. Regia. M. DC. XXVIII.

Lorente (el Maestro Andrés). — *El Porqué de la Musica...* por su autor... Alcalá de Henares. Imp. de Nicolás de Xamares Mercader de Libros. Año de 1672.

Lúcas Fernández. — *Farsas y Eglogas.* Imp. Nac. Madrid 1867.

Lulle (Raymond). — *Beati R. Lulli Doctoris Illuminati et martyris Opera...* Ex offic. typ. Mayeriana, per J. Georgium Haffner.

— *Raimundi* | *Lulli* | *Opera...* Argentinae, sumptibus Lazari Zetneri, 1598, In-8°.

— *Arbol de la Ciencia del iluminado maestro Raimundo Lulio, nuevamente traducido y explic.* por el Teniente de Maestre de Campo General, D. Alonso de Zepeda y Andrada. Bruselas. Foppens, 1663.

Lusitano (V.). — *Introduzione facilissima e novissima di canto fermo, figurato, contraposito, simplice e in concerto con regole generali per fare fughe differenti sopra el canto fermo a 2, 3 et 4 voci, e compositioni, proportioni, generi Diatonico, Cromatico, Enharmonico.* Roma, por Antonio Blado. 1553. 80 pp. avec portrait. — 2e éd. In Venitia appresso Francesco Marcolini 1558. 4° 23 pp. 3e éd. In Venitia appresso Fr. Rampazetto, in-4°.

Maimonide. — *Le Guide des Egarés,* publié par S. Munk. Paris, 1856. 3 t. in-4°.

Male (G. van). — *Lettres sur la vie intérieure de Charles-Quint,* éd. du baron de Reiffenberg. 1 vol. 1843.

Malón de Chaide. — *La conversion de la Madalena.* Valence, Salvador Fauli. 1794; et Bibl. de Aut. Esp. — Madrid, Rivadeneyra. t. XXVII.

Mariana (J. de). — *Obras.* éd. F. Pi y Margall., Bibl. de Aut. Esp. — Madrid. Rivadeneyra, t. XLII.

Marieta (P. Juan). — *Historia Eclesiastica.* Cuenca. 1594.

Martin (Pierre). — *Les Tons ou discours sur les modes de la musique et les tons de l'église, etc...* Tournay. Ch. Martin, 1610.

MARTINEZ DE BIZCARGUI (Gonzalo). — *Arte de canto llano e con | trapunto e canto de organo con pro | porciones e modos brevemente com | puesta* por... : enderezado de muy magnifico e reverendo Señor don Fray Pas- | cual Obispo de Burgos mi señor. Colof. Esta presente arte de canto llano nuevamente corregida e añadidas ciertas consonancias, signos e mutaciones por el mesmo... Fué impressa en la muy noble y leal cibdad de Burgos, por Fadrique. Alemán de Basilea, à III dias de Abril. Año de nuestro Salvador. Jesu Xpto de mill y D y XI años. Bibl. Nac. Madrid. I. 2185.

MARTINEZ (Juan). — *Arte de canto llano* etc... Voir notre chap. v.

MATAMOROS. — *De tribus dicendi generibus sive de recta informandi stili ratione.* dedic. Alphonsi Garciae Matamori hispalens. Opera. Valentiae. M. D. CCL. XIX.

MEIBOMIUS (Marcus). — *Antiquae Musicae Auctores septem | Grece et latine* | M. M... | Restituit ac Notis explicauit. Vol I. | Amstelodami. apud Ludovicum Elzevirum. 1652.

MICHEL-ANGE. — *Rime e Lettere di Michelagnolo Buonarotti precedute dalla vita dell' autore, scritta da Ascanio Condivi.* Firenze G. Barbera. 1858.

MILAN (Luis). — *Libro de música de vihuela*, etc... — Voir notre Chap. v

— *El Cortesano*, etc... — Voir notre Chap. v, p. 212 note.

Missa Gothica seu Mozarabica et officium ibidem gothicum diligenter ac dilucide explanata ad usum percelebris Mozarabes Sacelli Toleti. A Munificentissimo. Cardinali Ximeno Erecti, etc... Angelopoli. M. DCC LXX. in fol. Bibl. Provincial de Toledo 2ª port. = Explanationes Universae... ab. Ill. D. D. Fr. Ant. Lorenzana [Ed. Toledo 1875].

Missale Mixtum. s. Mozárabe. — Toledo, por Pedro Hagenbach. 1500. In fol. gót. Bibl. de Olmeda.

Missale Mozarabum. Missale mixtum secundum regulam Beati | Isidori dictum Mozarabes, praefatione, notis et appendice ab Alex. Lesleo ornatum. Pars prima et secunda. Romae. sumpt. Venantii Monaldini 1755.

MIZLER. — *Dissertatio quod Musica ars sit et pars eruditionis philosophicae.* Leipzig. 1734. Bibl. Nat. Paris. Vz. 230.

MOLINA (Bartolomé de). — *Arte de canto llano Lux videntis dicha.* Compuesto por el egregio... de la Orden de los menores : bachiller en sancta Teologia. Dirigida al muy reverendo y magnifico Señor D. Pedro de Rivera obispo de Lugo. y por el dicho señor Obispo aprovada. Colofon. Fué empremida la presente arte en la noble villa de Valladolid, por Diego de Gumiel á XXV días del mes de Noviembre. Año del señor de Mil quinientos e VI años. 4° gót.

MONSERRATE (Andrés de). — *Arte breve*, etc... — Voir notre Chap. v.

Montserrat (Monasterio de). — Voir notre Chap. VII. (Livres à consulter sur le Monastère).

MONTANOS (Francisco de). — *Arte de Musica theorica y practica de...*

Impresso en Valladolid, en casa de Diego Fernández de Córdoba y Obiedo. Año de M. D. XCII. Bibl. Nac. Madrid.

Montanos. — *Arte de canto llano, con entonaciones comunes de Coro y altar*. MDCX. Bibl. Medinaceli et *idem*. Bibl. lat. Lafage. 1648. Cf. Gallardo. *Ensayo cit.* p. 845, nº 3111. — et p. 846, nº 3113.

Montañes (Fray Vicente). — *In Musicam*. Voir notre Chap. v.

Morales (Amb. de). — *Viaje de...* por orden del rey Felipe II á los reinos de León y Galicia y Principado de Asturias. Madrid. 1765.

Mudarra (Alonso de). — *Tres libros de musica en cifras*, etc... — Voir notre Chap. v.

Narvaez (Luis de). — *Los seys libros del Delphín de Música*, etc. — Voir notre Chap. v.

Navarro (Martin de Azpilcueta, dit). — *De Musica et Cantu figurato.* Voir notre Chap. v.

Ocaña (Fr de). — *Canciones para cantar la noche de Navidad y las fiestas de pascua, fecho* por... Agora de nuevo añadido de muchos villancicos y chanzonetas. gravure. con lic. impreso en Alcalá en casa de Juan Gracián que sea en gloria, año M DC III. En 4º 2 col. 16 h.

Ortiz (Diego). — *El primo libro de... Tolletano. Nel qual si tratta delle Glose*, etc. Voir notre Chap. v.

Pacheco (Francisco). — *Libro* | *De Descripción* | *de verdaderos Retratos, de* | *Ilustres y Memorables* | *Varones* | por | ... | En Sevilla | 1599.

Pellicer (J). — *Avisos* 1640. 44. — vol. : XXI à XXXIII du Semanario erudito de Valladares. Madrid.

Piccinini (Alex). *Intavolatura di Liuto et di Chitarrone*. Bologna. Moscatelli. 1623.

Pisa (P). — *Tabla en declaración del oficio divino gotico o mozarabe.* Toledo. 1593.

Pisador (Diego). — *Libro de musica de vihuela.* Voir notre Chap. v.

Ponce de León (Luis). — *Obras*, ed. Merino, Madrid. 1816. 6 vol., et Bibl. de Aut. Esp. Madrid, Rivadeneyra. t. XXXV, XXXVII, LIII, LXI, et LXII.

Porreño (Lic. Baltasar). — *Dichos y hechos* | *de el señor Rey* | *D. Felipe* | *segundo* | *el Prudente* | ... Con lic. : en Madrid, en la Imprenta del Convento de la Merced. Año de 1748.

— *Dichos y hechos* | *del señor Rey* | *D. Phelipe III* | *el Bueno* | . Compris dans les Mémoires de D. Juan Yañez. Voyez ce nom.

Possevino (Antonio). — *Apparatus sacer...* In Venetiis, MDCIII.

Psellus (Michael). — *De Arithmetica* | *Musica, Geometria* | *Proclus de* | *Sphaera* | *Elia Vineto Santone interprete* | *Parisiis*, apud Gulielmum Cauellat. in pingui gallina | ex aduerso Collegij Cameracensis. MDLVII. Bibl. Nac. Madrid R. 20 486.

Ptolémée. — *Cl. Ptolemaei Harmonicorum libri* III. ed. Wallis. Oxford, 1682. Bibl. Nat. Paris, V. 10673.

Puerto (Diego del). — *Ars cantus plani*, etc... Voir notre Chap. v.

RABELAIS. — *Œuvres*. Édition Marty-Laveaux, Lemerre, 1872 et sq. in-8°.

RAMOS DE PAREJA. — *Musica Practica Bartolomei Rami de Parcia*. ed. Joannes Wolf. Leipzig. Breitkopf et Härtel, 1901. — 1 vol. 112 p.

— *De musica tractatus sive musica practica*, Bologne. MCCCCLXXXII. (Un seul exemplaire à la Bibl. Munic. de Bologne. Ms. à la Bibl. Royale de Berlin = ex. collect. Georgii Poelchau. 4° 87 fol.).

RÍO (Martín del). — *De Musica Magica*. Voir notre Chap. v.

RODRÍGUEZ DE CASTRO. — *Medicus politicus*, etc... Voir notre Chap. v.

RUIZ DE RIBAYAZ (Lucas). — *Luz y Norte | Musical | etc... Con Priv.* En Madrid. Por Melchor Alvarez. Año de 1677. Bibl. Nac. Madrid. R. 9407.

SACROBUSTO (J. de). — *Opusculum de sphera mundi*, etc. Voir notre Chap. v.

SALINAS (Francisco). — *De Musica libri septem*. Voir notre Chap. v.

SÁNCHEZ DE ARÉVALO (Rui). — *Vergel de Príncipes*. Ed. de Uhagón. Madrid. Tello. 1900.

SANCHEZ AB AZPELETA (R.-P. Fr. Joan.). — *Opus Harmonicum | in Historia Passio- | nis Christi a quatuor | Evangelistis conscripta* | in Lamentationibus, et cantorum turba. Collectore R. P. Fr. Joanne S. a. A. | Ordini Seraphici P. S. Francisci | Excellentissimo D. D. Petro Manrique Archiepiscopo | Caesaraugustano Dicatum et Consecratum | Anno (Escudo) 1612. | Caesaraugustae | Apud Joannes a Lanaja et Quartanet, a costa de Pedro Lorente Aguado de Pereda.

SANCTA MARIA (Fray Thomas de). — *Libro llamado | Arte de tañer Fantasia*, etc... Voir notre Chap. v.

SANDOVAL. — *Vida y hechos del Emperador Cárlos V, Maximo Fortissimo*. En Amberes. Por Geronymo Verdussen. Año 1681, 2 vol.

SAYAS (J.-F. de). — *Musica Canonica*. En Pamplona. Por Martin Joseph de Rada. Impressor. 1761. Bibl. Nac. Madrid, M. 44.

SCHMIDT (J.-M.). — *Musico-theologia*. Bayreuth. 1754. in-4°. — Bibl. Nat. Paris. V. 25 258.

SCOTT (J.). — *Il primo Libro de Motetti a sei vocci... Venetiis, Hieronymus Scottus*. 1549. Bibl. de Berlin et d'Uppsal.

Scriptores Ordinis Praedicatorum... inchoavit Jacobus Quertif... et absolvit Jacobus Echard. — Paris, 1721, C. Baillard et N. Simort.

SIGÜENZA (Fr. José de). — *Historia de la Orden de S. Gerónimo*. Madrid en la Imp. Real. Año M. D C. Rééd. de D. J. Catalina García dans Nueva Bibl. de Aut. Esp. Madrid.

SIGÜENZA (Fr. J. de). — *Historia primitiva y exacta del monasterio del Escorial*. Publiée à Madrid. Tello. 1881.

SPATARO (G.). — *Tractato di musica*... nel qvale si tracta *de la perfectione de la sesqvaltera prodvcta in la mvsica mensvrata exercitate* ad fin. Impressa in Vinegia per maestro Bernandino de vitali el di octavo di ottobre M. D. XXI, in-fol. 57. f.

SPAÑON (Bach. Alonso). — *Introduccion de canto llano*. Voir notre Chap. v.

SUÁREZ DE FIGUEROA (Crist.). — *Plaza universal de todas las Ciencias.* Madrid. 1615.

TAPIA (El Bachiller). — *Vergel de Música*, etc... — Voir notre Chap. V.

TERESA DE JESUS (Sta). — *Obras.* ed. V. de la Fuente, Madrid. 6 vol. 1881 ; et Bibl. de Aut. Esp. Madrid. Rivadeneyra. t. LIII et LV.

TORRES (Melchor de). — *Arte ingeniosa de música.* Voir notre Chap. V.

TOSCA (Th. Vic.). — *Tratado de musica especulativa y practica.* Voir notre Chap. V.

TOVAR (Mosen Francisco). — *Libro de musica practica*, etc... Voir notre Chap. V.

VALDERRÁBANO (Enrriquez de). — *Silva de Sirenas.* Voir notre Chap. V.

VALLÉS (Fr.). — *Francisci Vallessii de iis quæ scripta sunt phisice in libris sacris, sive de sacra philosophia.* Augustae. Taurinorum. M. D. LXXXVII.

YAÑEZ (Juan). — *Memorias para la historia de D. Felipe III*.. En Madrid : En la Oficina Real : Por Nicolás Rodríguez Franco, Impressor de Libros. Año de M. D. CC. XXIII.

VÁZQUEZ (Juan). — *Bajo. Villancicos y canciones de... á tres y a cuatro.* Al fin. Fueron impresos estos villancicos y canciones en casa de Juan de Leon, impresor de la Universidad de Osuna. 1551. Bibl. Medinaceli. En 4° apaisado 23. h. Ecu d'armes. Dédic. á D. Ant. de Zúñiga.

VELASCO (Fr. de). — *Cancionero de coplas del nacto de n° Señor Jesu Cristo, para cantar la noche de Navidad*, compuesto por..., hermano de los niños de la Doctrina, de la ciudad de Granada. Agora nuevamente con lic. impreso en Burgos en casa de J. Bautista Varesio. año m. dc. iiij. In-4°. let. got. 2 col. 2 est.

VENEGAS DE HENESTROSA (Luis). — *Libro de cifra nueva*, etc... — Voir notre Chap. V.

VICENTINO (N.). — *L'antica musica ridetta alla moderna pratica con la dichiaratione, et con gli esempi dei tre generi con le loro spetie, et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta. la perfetta musica con molti segreti musicali.* Roma. MDLV.

VICTORIA (T.-L. de). — *Opera omnia.* Pour le signalement exact des éditions successives, voir notre Chap. IX, *passim.*

VILLAFRANCA (Luis de). — *Breve instruccion de canto llano así para aprender brevemente el artificio del canto, como para cantar epístolas, lecciones, profecías, ye vangelios y otras cosas que se cantan conforme al estilo de la sancta Iglesia de Sevilla.* Ordenada por... Maestro de los mozos de coro de la dicha iglesia. Con lic. 1565. *ad fin.* A | gloria de nuestro señor Jesu-Cristo y de su bendita madre fenesce el presente Arte de canto llano impresso en casa de Sebastian de Truxillo. Acabóse á 3 dias del mes de Abril, año de mil y quinientos y sesenta y cinco.

VILLALON (El Bachiller). — *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y moderno*. Madrid. MDXXXIX.

VILLANUEVA (Sto Tomás de). — *Obras*. Manila. 1881-5.

VIVES (Luis). — *Opera*, ed. Mayans. Valencia, 1782 et sq.

WILLAERT. — *Œuvres*. Voir notre Chap. II, *passim*.

ZABALETA (J. de). — *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Bibl. clás. Barcelona.

ZAFRA (E. de). — *Villancicos para cantar en la natividad de nuestro Sr. J. C. hechos por...* al fin : Impresos con lic. en Toledo por Juan Ruiz. año de 1595.

ZAPATA (L. de). — *Miscelánea*. ed. P. de Gayangos dans le *Memorial histórico español*. Madrid. 1859. t. XI.

ZARLINO (G.). — *Institutioni harmoniche*. Venise, 1573. Bibl. Nat. Rés. V. 545-546.

B. — OUVRAGES DE SECONDE MAIN

(*mss. modernes, documentation de caractère général, manuels, recueils, publications récentes, etc...*)

Actas del Concilio de Clermont. Boletín de la Acad. de la Historia. Madrid. T. IV, pp. 289-360.

AGEJAS (L. González). — *Las siete especies de octavas griegas y los ocho tonos del canto llano*. Tirage à part de la Rev. de Arch. Bibl. y Museos. Madrid. 1908.

AGUILAR (E.) and LOLA (Rev. Dr. A. de). — *The ancient melodies of the Lyturgy of the spanish and portugese-jews*. London. 1857.

ALENDA Y MIRA (J.). — *Relaciones de solemnidades y Fiestas Públicas en España*. Madrid. Suc. de Rivadeneyra. 1903.

ALTAMIRA (R.). — *Historia de España y de la Civilización Española*. 4 vol. Barcelona. J. Gili. Ed.

AMADOR DE LOS RIOS. — *Silvestre II y las escuelas isidorianas*. Rev. de España. 28 Enero. 1869. T. VI, p. 211. — Madrid.

AMBROS (A.-W.). — *Geschichte der Musik*. 5 Bde. u. Rogister. Leipzig. 1880-1887.

ANÓNIMO. — *Sobre Cabeçon el músico*. Rev. crit. de Hist. y Lit. Madrid. 1896.

ARANA (R. de). — *Solo de Gaita*. Rev. Mus. de Bilbao. Año III, nº 8.

ASENSIO (J.-M). — *Francisco Pacheco, sus obras artisticas y literarias*. Introducción é historia del « Libro de descripción de retratos de ilustres y memorables varones » que dejó inéditos. — Sevilla. Rasco, 1886. 1 vol.

ASHDOWN AUDSLEY (G.). — *The Art of Organ building*. Dodd, Mead and Co. New-York. MCMV.

ASÍN PALACIOS (M.). — *Mohidín*, dans : *Homenaje á Menéndez y Pelayo*. Madrid. Suárez. 1899. t. II.

— *Algazel*. Est. filos.-teolog. — Zaragoza. Comas. 1901.

ASIN PALACIOS (M.). — *Bosquejo de un Diccionario técnico de Filosofía*

y Teología Musulmanes. Dans : Revista de Aragón. Año IV. Nov. 1903.

Astrain (A). — *Los Españoles en el Concilio de Trento*. Rev. Razón y Fé. Madrid. Junio-Julio-Noviembre 1902 ; Febrero 1903.

Aubry (P.). — *Iter Hispanicum*. *Recueil de la Société Internationale de Musique*. VIII. 3-4 et IV, 12. Leipzig. Breitkopf et Härtel.

— *La musicologie médiévale, histoire et méthodes;* cours professé à l'Institut catholique de Paris, 1898-1899... — Paris. H. Welter. 1900.

— *Trouvères et troubadours* (Les Maîtres de la Musique). Paris. F. Alcan. 2e éd. 1909.

Baini (G.). — *Memorie storico critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*. Roma. Soc. Tip. 1828. 2 vol. in-4°.

Baixulí (M). — *Las obras musicales de San Francisco de Borja*. Rev. Razón y Fé. T. III. Oct. 1902, p. 154. — Madrid.

Bakhuizen van der Brink. — *Retraite de Charles-Quint*, analyse d'un manuscrit espagnol contemporain. Bruxelles. 1850.

Barbieri (A.). — *Sobre el Canto de Ultreja*. Madrid. 1883.

— *Cancionero musical de los siglos* XV-XVI *y* XVII. Madrid. Tip. de los Huérfanos.

Barcia (A. de). — *Pompa fúnebre del Emperador Cárlos V*. Revista de Archivos. Madrid. T. IX. 1903.

Baret (E.). — *Les écoles espagnoles au XVe siècle. Antonio de Nebrija*. Rev. des Soc. Savantes. t. 1er 478. et suiv. 1862

Bastús (J.). — *Sabiduría de las Naciones*. 2e série. Madrid. 1863.

Batiffol (P.). — *Histoire du Bréviaire Romain*. Paris. Picard. 1895.

Beer (R.). — *Handschriftenschätze Spaniens*. Wien. 1894.

Belger (Christian). — *De Aristotele etiam in arte poetica componenda Platonis discipulo*. Berlin 1872.

Bellaigue (C.). — *Etudes musicales*. 2e série. Paris. Delagrave.

Bellermann (F.) — *Tonleitern und Musiknoten der Griechen*. Berlin. Foerster. 1847. — 1 Bd. 4°.

Bertini (Abbé). — *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni*. Palermo. Guerra. 1814-1815. 4 p. in 2 vol. in-4°.

Bertolotti (A.). — *La Música in Mantova*. Milano. Ricordi.

Blasco (Fr. Javier). — *La Música en Valencia*. Alicante, 1896.

Blasco (J.). — *Un célebre hijo de Orihuela* (J. Ginés Pérez). Dans le journal hebdomadaire *El Orden* de Orihuela.

Bofarull (F.). — *El testamento de Ramon Lull y la escuela luliana en Barcelona*. Barcelona. 1896.

Bohn (E.). — *Bibliographie der Musikwerke bis* 1700 *welche in den Bibliotheken zu Breslau aufbewahrt werden*. Ein Betrag zur Gesch. der Musik. im 15-16. u. 17. Jahrh. Berlin 1883. in-8°.

Bonilla y S. Martin (Ad.). — *Historia de la Filosofía Española*. Madrid. Suárez. 1908-1911 (en cours de publication). Vol. I et II.

— *Luis Vives y la Filosofía del Renacimiento*. Memoria. Madrid, 1903.

Bordes (Ch.). — *La musique figurée, de ses origines à la décadence de*

l'école romaine. Tribune de S[t] Gervais, t. II. 1896. Paris, Schola Cantorum.

Bordes (Ch.). — *Les Faux-Bourdons. ibid.* Mai 1895.

— *Messe parodiée*, écrite sur une œuvre polyphonique de Mouton. *ibid.* Décembre 1889.

— *Anthologie des Maîtres-Religieux Primitifs des XV*[e], *XVI*[e] *et XVII*[e] *siècles*. Paris. Durand. 1893.

Borren (Ch. van der). — *L'Esthétique expressive de G. Dufay dans ses rapports avec la technique musicale du XV*[e] *siècle*. Malines. Godenne. 1911, in-8°.

Bottée de Toulmon. — *Instructions sur la musique des Français au moyen âge*. Paris 1839, in-4°.

Bourret (J. C. E.). — *L'Ecole Chrétienne de Séville sous la monarchie des Visigoths*. Paris, Ch. Douniol 1855.

Boutroux (E.). — *La Psychologie du mysticisme*. Conférence. Ed. de la Revue Bleue, extrait du 15 mars 1902.

Brenet (Michel). — *Le Motet*. Tribune de Saint-Gervais. Paris, janvier 1895.

—. *Palestrina*. Collect des maîtres de la musique. Paris, Alcan 1906.

— *Les messes parodiées au XVI*[e] *siècle*. Paris. Trib. de Saint-Gervais. décembre 1899.

— *J. de Ockeghem*. Paris 1893.

— *Guilllaume du Fay, Ménestrel*, 15-22-29 août et 5-12-26 septembre 1885. Paris.

— *Les Musiciens de la Sainte Chapelle du Palais*. Publication de la Section de Paris de la S. I. M. Picard et fils, 1910. in-4° 380 pp.

Brunet (J. C.). — *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, 5[e] éd., 6 vol. Paris 1860-65, in-8°. Suppl. 2 vol. 1878-80.

Burckhardt. — *Die Cultur der Renaissance in Italien*. 3[e] Aufl. von L. Geiger. Leipzig. Seemann. 1877-8, 2 vol, in-8°.

Burney (Ch.). — *Ueber die Musik der Alten*. Leipzig, 1781, in-4°.

Cabezon (A. de). — *Homenaje de la revista Música Sacro Hispana*. Mar y C[ia], Bilbao. Junio de 1910.

Cabezon (sur A. de). — Numéro spécial de la *Rev. Musical Catalana*. Barcelona. Any VII, Març. de 1910, n° 75.

Calabria (Duque de). — *Instrumentos músicos del... donados por él al monasterio de San Miguel de los Reyes* (Valencia) en 1550. — Rev. de Archivos, t. I, 1871, p. 187.

Calendario Mozárabe de Fernando I°. — *Rev. de Archivos*. Madrid, novembre 1902.

Cañal (C.). — *San Isidoro*. Sevilla, 1897.

Canella y Secades (F.). — *Historia de la Universidad de Oviedo*. — Oviedo. Flórez, Gusano y C[ia], 2[a] ed. 1903.

Cañete (M.). — *Teatro español del siglo XVI*. Madrid. M. Tello, 1885.

Carra de Vaux. — *Avicenne. Les grands philosophes*. Collection de Cl. Piat, Paris 1900.

Carreras (J.-R.). — *La biografía d'en Mateu Flecha monjo carmelita* Rev. Music. Catalana. Barcelona. Any III. n° 28.

Carreras (J.-R.). — *Idea del que foren musicalment els joglars, troba-*

dors y ministrils en terres de parla provençal y catalana. Rev. Musical Catalana. Barcelona. Any V, n°s 52 sq.
Castro (Fern. de). — *Discurso acerca de los caracteres históricos de la Iglesia Española.* Real Acad. de la Historia Madrid. 2e éd. 1866.
Celani (E.). — *I cantori della Capella Pontificia nei secoli XVI-XVIII.* Riv. Musicale Italiana, vol. XIX. Anno 1907.
Chaignet (A.-E.). — *Pythagore.* Paris, 1874.
Chía (J. de). — *La música en Gerona.* Gerona. Torres 1886.
— *La Festividad del Corpus en Gerona.* 2a ed. Gerona, P. Torres 1895.
Chilesotti (O.). — *Savonarole musicista.* Riv. Musicale Italiana, vol. vi, 1899.
Clément (F.). — *Histoire générale de la musique religieuse.* Paris. A. Le Clerc, 1860. 1 vol. in-8°.
Colección de Documentos inéditos para la Historia de España, por D. Martín Fernández Navarrete, D. Miguel Salvá y D. Pedro Sainz de Baranda,... Madrid. Viuda de Calero, 1842.
Collet (H.). — *Contribution à l'étude des « Cantigas » d'Alphonse le Savant.* Bull. Hispanique, t. XIII, n° 3, 1911.
— *Un tratado de Canto de Organo* (Siglo XVI) manuscrito en la Biblioteca Nacional de Paris. Edición y comentarios. Madrid. J. Ruiz. 1913.
— *Contribution à l'étude des théoriciens espagnols de la musique au XVI*e *siècle* in l'*Année Musicale,* 1912, Paris, F. Alcan, 1913.
— *Victoria,* 1 vol. in-8 de la collection *Les Maîtres de la musique,* Paris, F. Alcan, 1913.
Coll y Vehí (J.) — *Diálogos literarios* (Retórica y Poética) con prol. de Menéndez y Pelayo. — Barcelona. J. y A. Bastinos, 1882.
Cotarelo (E.). — *El Primer Auto sacramental del Teatro Español.* Rev. de Archivos, t. VII, p. 253. Madrid, 1902.
Coussemaker (E. de). — *L'art harmonique aux XII*e *et XIII*e *siècles,* Paris 1865, in-4°.
— *Histoire de l'harmonie au moyen âge.* Paris 1852, in-4°.
— *Les harmonistes des XII*e *et XIII*e *siècles.* Paris 1864, in-4°.
— *Les harmonistes du XIV*e *siècle.* Lille 1869, in-4°.
— *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit nunque primum édidit E. de C...* — Parisiis apud A. Durand, 1864-1874.
— *Traités inédits sur la musique du moyen âge.* Lille, 1865-67-69.
Dechevrens (A.) (S.-J.). — *Etudes de science musicale.* 3 vol. et 1 fasc. Paris, chez l'auteur, 1898.
Dejob (Ch.). — *De l'influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques.* Paris, Thorin, 1884.
Dehn (Siegfried). — *Sammlung älterer Musik aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert.* Berlin, Crantz.
Delacroix (H.). — *Etudes sur l'Histoire et la Psychologie du Mysticisme.* Paris. F. Alcan, 1908.
Devocionario Mozárabe, por Jorje Abad. Toledo, 1903.
Douglas (H. A.). — *Notes on the History of the Pontifical Singers.* Recueil de la S. I. M. Janv. mars 1910 et avril, juin 1910. Leipzig.

DUFOURCQ (A.). — *L'Avenir du Christianisme.* Paris, Bloud, 1904.

DUHEM (P.). — *Jean 1 Buridan et Léonard de Vinci.* Bull. Italien, t. IX. 1909. Bordeaux. Féret et Fils.

— *Dominique Soto et la Scholastique Parisienne.* Bull. Hispanique, t. XII. 1910. Bordeaux. Féret et Fils.

— *La Tradition de Buridan et la science italienne au XVI[e] siècle.* Dans Bulletin Italien. Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux. Féret et Fils, 1910, t. X.

ECORCHEVILLE (J.). — *La Musique des Rois d'Angleterre.* S. I. M. Novembre 1909. Paris.

EGGER (E.). — *Essai sur l'Histoire de la critique chez les Grecs.* 3[e] éd. 1887. In-18, x-588 p.

EGUREN (J.-M.). — *Memoria descriptiva de los códices notables en los archivos ecclesiasticos de España.* Madrid. 1859.

EINSTEIN (A.). — *Werke Hans Leo Hassler's* (1564-1612). Bull. Mensuel de la S. I. M. Août 1911. Leipzig. Breitkopf f Härtel.

EITNER (R.). — *Verzeichniss neuer Ausgaben älterer Musikwerke.* Berlin. Trautwein, 1871. In-8°.

— *Bibliographie der Musiksammelwerke.* Berlin. Liepmannssohn. 1877. in-8°.

— *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts.* Leipzig. Breitkopf et Hærtel. 1900-04. 10 Bände. von je 480 S.

EMMANUEL (M.). — *Histoire de la langue musicale.* 2 vol. in-8°. Paris, Laurens, 1911.

ESCOFET (R.). — *La Escolania de Montserrat.* Revista Montserratina. Mayo 1911, p. 215.

ESLAVA (Hil.). — *Breve Memoria Histórica de los organistas españoles.* Museo Orgánico Español. Madrid, 1853.

— *Lira Sacro-Hispana.* 10 vol. Madrid, vers 1850.

— *Discurso sobre la Música religiosa.* Gaceta de Madrid, 8 de Dic[b] de 1874.

EWALD (P.). — *Reise nach Spanien im Winter von 1878 auf* 1879. Dans Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsches Geschichtskunde, etc... Hannover Hahn'sche Buchhandlung, 1881-VIII, pp. 219, sq.

EXPERT (H.). — *Les Théoriciens de la musique au temps de la Renaissance.* Paris, A. Leduc, 1900.

— *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française* avec suppléments. Paris (en cours de publication).

FABER STAPULENSIS (Jacobus). — *In hoc opere contenta Arithmetica decem libris demonstrata (a Jordano Nemorario).* Musica libris demonstrata quatuor (a Jac. Fabro). Epitome in libros Arithmeticos divi Seuerini Boetii (ab eodem Fabro). — Rithmimachia ludus qui et pugna numerum appellatur (ab eodem). Parisiis in off. Henrici Stephani. e regione Schole Decretorum. 1514, in-fol. 32 ff. goth.

FAGE (A. de la). — *Papiers d'...* — Mss. Bibl. Nat. Paris, Fonds Français. Musique. Nouv. 257-273.

FÉROTIN (Dom Marius). — Le *Liber Ordinum* en usage dans l'Eglise wisigothique et mozarabe d'Espagne du ve au xie siècle, dans *Monumenta Ecclesiæ liturgica*. Paris, 1908, in-4°.

FÉTIS (F.-J.). — *Biographie universelle des musiciens*. 2e éd., 8 vol., in-8°. Paris, Didot, 1875.

FITZMAURICE-KELLY (J.). — *Littérature Espagnole*. Paris, A. Colin, 1904.

FLECCIA (M.). — *Il primo Libro de Madrigali*, etc... Voir notre chap. VII.

FLECHA (M.). — *Las Ensaladas*, etc... Voir notre chap. VII.

— *Divinarum completarum Psalmi*, etc... Voir notre chap. VII.

FLÓREZ (El P. E.). — *España Sagrada. Theatro Geographico-Historico de la Iglesia de España*, etc... Su autor, el P. M. Fr. Henrique Florez... En Madrid : por D. Miguel Francisco Rodríguez, año M. DCC. XLVII.

FORKEL (J.-N.). — *Allgemeine Geschichte der Musik*. 2 Bde, Leipzig, 1788-1801.

— *Allgemeine Literatur der Musik*. Lpz. 1792, 8°.

FOUILLÉE (A.). — *La Philosophie de Platon*. 3e éd., Hachette, 1904, 4 vol.

FUENTE (V. de la). — *Historia de las Universidades*. Madrid, 1884, t. II-III.

GACHARD (A.). — *Retraite et mort de Charles-Quint au monastère de Yuste*. Bruxelles, C. Muquardt, 1854.

— *Correspondance de Philippe II*. Bruxelles, 1848-79.

— *Une visite aux Archives et à la Bibl. Royale de Munich*. Bruxelles, Muquardt. 1864, in-8°.

GALLARDO (B.-J.). — *Ensayo de una Biblioteca Española de Libros raros y curiosos*. 4 vol., Madrid. Rivadeneyra, 1863, sq.

GALLI (A.). — *La musica ed i musicisti dal secolo X sino ai nostri giorni*. Milano, C. Canti. 1871, in-4°.

GANDOLFI (R.). — *La Cappella musicale della corte di Toscana*. Riv. Musicale Italiana, vol. XVI. Anno 1909.

GAYANGOS (P.). — *Catalogue of the Mss. in the spanish Language, in the British Museum*. London, Printed by order of the Trustees, 1875.

GEBHART (E.). — *L'Italie Mystique*. Paris, Hachette et Cie, 5e éd., 1906.

GERBER (E. L.). — *Histor.-biograph. Lexicon der Tonkünstler*, 2 Bde, Leipzig, 1790-92.

— *Neues historisch-biogra. Lexicon der Tonkünstler*. 4 Bde, Leipzig, 1812-14, in-8°, Hfrz.

GEVAERT (F.). — *Histoire et Théorie de la Musique de l'Antiquité*. Gand, 1875.

— *La Mélopée antique dans le Chant de l'Eglise latine*. Gand, Hoste, 1895.

GIROD (L.). — *De la musique religieuse.* Namur, 1855, in-8°.
— *De la Música religiosa,* trad. de D. Pedro Herrero y Mata. Madrid, 1862. Imp. Manuel Galiano. Bibl. de la Diputación de Barcelona.

GOMPERZ (Th.). — *Les Penseurs de la Grèce,* trad. d'Aug. Reymond, Lausanne, Payot et Cie 1904, 3 vol.

GRATTAN FLOOD (W. H.). — *The English Chapel Royal under Henry V and Henry VI.* Recueil de la S. I. M., juillet-septembre 1900. Leipzig, Breitkopf et Härtel.

GRÉGOIR (E. G. J.). — *Essai historique sur la Musique et les Musiciens dans les Pays-Bas.* Bruxelles, Schott, 1861.

GUGENHEIMER (Dr. J.). — *Die Religions Philosophie des K. Abraham ben. David-ha-Levi.* Augsburg, 1850.

GUTIERREZ (M.). — *Fray Luis de León y la filosofía española del siglo XVI.* Madrid, 1885.
— *El Misticismo ortodoxo en sus relaciones con la filosofía.* Valladolid, 1886.

GUYAU (M.). — *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine.* 6e éd., Paris, Alcan.
— *L'Art au point de vue sociologique.* 7e éd., Paris, Alcan.

GUZMAN (J. B.). — *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII, Juan Bautista Comes...* Publicadas de Real Orden, Madrid. — Imp. del Colegio Nacional de sordo-mudos y de ciegos, 1889, 2 vol., in-fol. xx-186 et 137 pp.

HABERL (Dr. Fr. X.). — *Bausteine für Musikgeschichte.* Leipzig, Breitkopf et Härtel : I. Wilhelm du Fay. — II. Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchivs im Vatikan zu Rom. — III. Die römische Schola Cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16 : Jahrhunderts.
— *Magister Choralis.* Regensburg, Pustet, 1898.
— *Cæcilien-Kalender für das Jahr* 1879 (*und* 1882).
— *Essai sur Victoria,* dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahre* 1906. Regensburg, Pustet.
— *Die Cardinalskommission von 1564 und Palestrina's Missa Papae Marcelli.* Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1892.
— *G. Pierluigi da Palestrina und das Graduale romanum der editio Medicea von* 1614. Regensburg, Pustet, 1894, in-8°.

HALLER (M.). — *Meditationen ueber die Polyphonie der alten Schule* dans le Caecilienkalender für das Jahr 1881. Regensburg, Pustet.

HAVET (J.). — *Maître Fernand de Cordoue et l'Univ. de Paris au XVe siècle.* Mém. de la Soc. de Paris et de l'Ile-de-France. IX. 1882. Tirage à part. Paris, 1883.

HÉFÉLÉ. — *Le cardinal Ximénès.* Tournai. Casterman, 1856.
— *Histoire des Conciles.* 12 vol. Paris. Le Clerc, 1869.

HERGUETA (N.). — *Notas diplomáticas de Felipe II acerca del canto llano,*

misales, breviarios y demás libros litúrgicos. Rev. de Archivos Madrid. T. XIII, 1905.

Heribert Plenkers (D.). — *Règle de l'Escolanie de Montserrat*, d'après le ms. Q. III. 3. de l'Escurial, étudiée par... dans la *Revue Bénédictine*, vol. XVII, n° 4. Oct. 1900. (Abbaye de Maredsous).

Hernando y Espinosa (B.). — *Cisneros y la fundación de la Universidad de Alcalá*. (Bol. de la Instituc. libre de enseñanza. XXII, n° 465. Madrid).

Hammerich (A.). — *Studien üb. isländ. Musik* (1900), M. Facsim. u. Notenbeisp.

—. *Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Katalog*. Deutsch von Erna Bobé. 172 S. mit 179 Illustrat. — Kopenhagen, 1911. Kommissionsverlag. V. Breitkopf et Härtel Leipzig.

— *Musical Relations between England and Denmark in the 17 century*. S. I. M. G. 13. I.

Hinojosa (R. de). — *Felipe II y el Cónclave de* 1559. Madrid. Man. Gines Hernández, 1889.

— *Los despachos de la diplomacia pontificia en España*. T. 1. Madrid. A. de la Fuente, 1896.

Hirzel (Bruno). — *Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapelle Ferdinand's aus dem Jahre 1527*. Recueil de la S. I. M. Janvier-Mars, 1909. — Leipzig. Breitkopf et Härtel.

Houdon. — *Histoire de la cathédrale de Cambrai*. In-4°, 1880.

D'Indy (V.). — *Cours de Composition Musicale*. Premier Livre, 2e éd. Paris, A. Durand.

Jourdain (A.). — *Recherches critiques sur l'âge et l'origine des traductions latines d'Aristote et sur les commentaires grecs ou arabes, employés par les docteurs scholastiques*. 2e éd. Paris, Joubert, 1843.

Jumilhac (Dom P. B. de). — *La science et la pratique du plain-chant, etc.*, 2e éd. Nisard et A. Le Clercq. Paris, 1847, in-fol. br.

Jungmann (Jos.). — *Die Schönheit und die schöne Kunst*. Ebend. 1866, in-8°.

Juste (Th.). — *Charles Quint et Marguerite d'Autriche*. I. Bruxelles, 1853.

Kiesewetter (R.G.). — *Die Musik der Araber nach Original-Quellen dargestellt*. Leipzig, 1842, 4° Br. unb. Vergr.

— *Ueber die Octave des Pythagoras*. — *Nachtrag zu der vorhergehenden Abhandlung*. Wien. 1848. 8. Hfz.

Krebs (K.). — *Die Privatkapellen des Herzogs von Alba* fasc. 16 pp. avec musique. Madrid, 1891.

Labat (J.B.). — *Œuvres littéraires-musicales*. Paris, 1879, 2 vol.

Lacroix (P.) et Séré (F.). — *Le Moyen Age et la Renaissance*. 5 vol. in-4°. Paris, 1848-51.

Lafontaine (H.C. de). — *The King's Musik, a transcript of records relating to music and musicians* (1460-1700) ed. by... M. A. London. Novello and C°. 1909, in-4°, 500 pp.

LALO (Ch.). — *Esquisse d'une Esthétique Musicale Scientifique.* Thèse. Paris. F. Alcan, 1908.

— *Les sentiments esthétiques.* Paris. F. Alcan, 1910.

LALOY (L.). — *Victoria* dans *Rev. d'Hist. et de Crit. Musicale.* Mai 1902. Paris.

LAMPÉREZ Y ROMEA (V.). — *Historia de la Arquitectura Cristiana española en la Edad media.* Madrid. 1908-09.

LATASSA Y GÓMEZ URIEL. — *Bibl. antigua y nueva de escritores aragoneses.* Zaragoza, 1834.

LAURENCIE (Lionel de la). — *Le goût musical en France.* Paris, 1905, in-8°.

LAVOIX (H.). — *Histoire de la Musique.* Collection des Beaux-Arts, Paris, Lib.-Imp. réunies.

— *Histoire de l'Instrumentation.* Paris. Didot, 1878.

LEBER (C.). — *Collection des meilleures Dissertations relatives à l'Histoire de France.* Paris. Dentu, 1838.

LEICHTENTRITT (Hugo). — *Claudio Monteverdi als Madrigalkonponist.* Recueil de la S. I. M. Janvier-Mars 1910, Leipzig, Breitkopf et Härtel.

LÓPEZ FERREIRA (Dr. D.). — *Galicia en el último tercio del siglo XV.* Santiago, 1833.

LESLEO (A.). — *Dissertatio de liturgia Gothica et Mozarabica*, dans le Missale Gothicum du Cardinal Lorenzana. Roma, 1804.

LLABRÉS (G.). — *Repertorio de Consuetas representadas en las iglesias de Mallorca.* s. XV-XVI. Rev. de Archivos, t. V. Madrid, 1901.

LLIURAT (F.). — *Antonio Cabezon.* S. I. M. VIe année, n° 11, 15 novembre 1910. Paris.

LOZANO GONZALEZ (A). — *Memoria histórico-critica del desarrollo que en Zaragoza ha tenido el arte musical... desde el siglo XVI en adelante,* dans = Poesias y Memorias premiadas en los juegos Florales celebrados en Zaragoza por primera vez el día 16 de Oct. de 1894. — Zaragoza, J. Sanz, 1895. 1 vol. 866 pp.

MACLEAN (Ch.). — *The Dunstable inscription in London.* Recueil de la S. I. M. Janvier-Mars 1910. Leipzig, Breitkopf et Härtel.

MADRAZO (P. de). — *Viaje artistico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España.* Barcelona, 1884.

MALE (E.). — *L'Art Religieux en France au XIIIe siècle.* 2 vol. Paris. Leroux.

MARNOLD (Jean). — *Les Fondements naturels de la Musique grecque antique.* Recueil de la S. I. M. Avril-Juin 1909. Leipzig. Breitkopf et Haertel.

MARTIN (A.). — *Palestrina et l'édition Médicéenne.* Arras et Paris. Sueur-Charruau, 1900, in-8°.

MARTINI (G.). — *Storia della musica.* 4 vol. Bologna, 1757-81, in-4°. (Rare).

MASFERRER (J.). — *El Monasterio de Ripoll. Reseña histórica de sus principales vicisitudes.* Sus relaciones con el desarrollo de la civilización en Cataluña. Barcelona.

Masson (P. M.). — *L'Humanisme musical en France au XVIe siècle.* Mercure Musical, 1907.

Mehren (A.-F.). — *Vues d'Avicenne sur l'Astrologie et sur le Rapport de la responsabilité humaine avec le destin.* Dans l'Homenaje á D. Fr. Codera. Zaragoza, 1904.

Menéndez Pidal (R.). — *Crónicas generales de España* (Cat. de la R. Bibl. Mss. Madrid, 1898.

Menéndez y Pelayo. — *Obras completas. Historia de las ideas estéticas en España.* 9 vol. Madrid. 2e éd. t. I, vol. II ; t. III ; et t. IV, (1883-1891).

— *Estudios de critica literaria.* 1ª serie. — t. IV. Colecc. de Escrit. Castell. Madrid. Lib. de M. Murillo. 1893.

— *Historia de los Heterodoxos Españoles.* Madrid. Lib. catól. de S. José. t. II, 1880-1.

Ménil (F. du). — *Les grands musiciens du Nord : l'Ecole Flamande du XVe siècle.* Bibl. de la Revue du Nord. in-8°, 1895, Paris.

— *Josquin de Prés.* In-8°. Paris, 1897.

Mignet. — *Charles-Quint, son abdication, sa retraite à Yuste.* Paris, 1854.

Milá y Fontanals. — *Tratados doctrinales de literatura.* Barcelona, 1888.

Miro (J.-I.) — *Catálogo de manuscritos españoles.* Anvers, 1886.

Missale Gothicum, ed. Cardinal Lorenzana. Roma, 1804.

Mitjana (R.). — *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles,* conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Upsala. (Upsala, et Berlin. L. Liepmannsohn, 1911.

— *Discantes y Contrapuntos.* Valencia. Sempere y C^ia.

— *Estudios sobre algunos compositores españoles del siglo XVI.* Rev. Musical de Bilbao, 1910.

— *Juan del Encina, músico y poeta, nuevos datos para su biografía.* Málaga, 1895.

— *El Orientalismo musical y la Música Arabe*, dans Revista Musical de Bilbao. Agosto 1909 et sq.

Mocquereau (Dom). — *Le Chant grégorien.* Solesmes, 1902.

Molitor (Dom). — *Zur Vorgeschichte der Medicaea.* Freiburg. I Bd. Herder, 1899, in-8°.

— *Die Nachtridentinische Choral-Reform zu Rom.* Leipzig, Leuckart 1901-2, 2 vol. in-8°.

Monnier (Edm.). — *La musique religieuse et le plain-chant devant les prescriptions du Concile de Trente.* Paris. Lecoffre, 180, in-8°.

Moraleda y Esteban (J.). — *El Rito Mozárabe.* Toledo. Serrano. MCMIV.

Morel-Fatio (A.). — *Maître Fernand de Cordoue et les humanistes italiens du XVe siècle.* Mélanges Julien Havet. Paris, 1895.

— *L'Espagne aux XVIe et XVIIe siècles.* Paris, 1878.

— *Une mondaine contemplative au XVIe siècle. Catalina de Mendoza.* Bulletin Hispanique. Bordeaux, t. IX, 1907, n° 2.

— *Les lectures de sainte Thérèse.* Bull. Hisp., t. X, 1908, n° 1.

Musici scriptores Graeci. Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius. Ed. C. Janus. Annex. d. tab. Leipzig, 1895, 8°.

MUNK (S.). — *Mélanges de philosophie juive et arabe.* Paris, A. Franck 1859.

MUÑOZ Y RIVERO. — *Paleografía Visigoda.* Madrid, 1881.

NADAL (Ll. B.). — *De disciplina Choral en el segle XVII.* Rev. Musical Catalana. Barcelona. Any VIII, n°s 91 et sq.

NAVARRO (J.). — *Indice de Música de la Metropolitana de Valencia.* Música, 1900. Ms. Cf. n°s 150 à 171 et Papeles Sueltos.

NEF (Karl). — *Die Musik an der Universitaet Basel.* Tirage à part de la Festschrift zur Feier des 450jährigen Besthehens der Universitaet.

— *Die Musik in Basel.* Recueil de la S. I. M., juillet-septembre 1909. Leipzig, Breitkopf et Härtel.

NOGUERA (A.). — *Las Pasiones de Victoria.* Bull. Mensual de Música Religiosa. Madrid. Año I, n° 3.

NORLIND (T.). — Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken, dans Recueil de la S. I. M. Ann. IX, liv. 2, p. 196, sq.

— *Svensk Musikhistoria.* Lund, 1901.

OLMEDA (F.). — *Memoria de un viaje á Santiago de Galicia.* Burgos. Polo, 1895.

OPPEL (Reinhard). — *Beiträge zur Geschichte der Ansbacher-Königsberger Hofkapelle unter Riccius.* Recueil de la S. I. M., octobre-décembre 1910. Leipzig. Breitkopf et Härtel.

ORLOFF (G.). — *Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours.* 2 vol. Paris, 1882, in-8°.

Paléographie Musicale. — Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en fac-similés phototypiques par les bénédictins de Solesmes, 4 vol.

PARADA Y BARRETO. — *Diccionario histórico y biográfico de la Música.* Madrid 1868.

PEDRELL (F.). — *Palestrina y Victoria* dans *Homenaje á Menéndez y Pelayo.* Madrid. Suárez, 1899, t. I.

— *Comentarios á una carta inédita de Victoria,* dans *Revista Musical de Bilbao.* año I, p. 84-86 ; et trad. franç. dans les Sammelbände der I. M. G. Juillet-septembre 1910. Leipzig, Breitkopf et Härtel, pp. 469 à 473.

— *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos y Escritores de Música españoles...* — 1 vol. Barcelona, Victor Berdós, 1897.

— *Folk-lore musical castillan du XVIe siècle.* Dans Sammelbände der I. M. G. Avril-juin 1900. pp. 372-400. Leipzig, Breitkopf et Härtel.

— *Emporio científico é histórico de Organografía musical antigua española.* 1 vol. Barcelona. Juan Gili, 1901.

— *Thomae Ludovici Victoria | Abulensis | Opera omnia | ornata a | Philippo Pedrell.* Tomus I, II, III, IV, V, VI, VII, en cours

de publication. Lipsiae. Thypis et sumptibus Breitkopf et Härtel, bibliopolarum, 1902 à 1911.

PEDRELL (F.). — *Musichs vells de la terra*, dans *Revista Musical Catalana*, any 1904 jusqu'à l'any 1910.

— *El Organista litúrgico español*. Madrid. Alier, 1905.

— *Documents pour servir à l'histoire des origines du Théâtre musical*. — Felipe Pedrell — La Festa d'Elche ou le drame lyrique espagnol « Le Trépas et l'Assomption de la Vierge ». Paris, Schola Cantorum, 1906.

— *Estudio Bio-Bibliográfico destinado á preparar una edición completa de las obras del insigno maestro abulense Tomás Luis de Victoria*. Publié dans La Música religiosa de España, boletín mensual. Madrid, núm. 12 (año I, 1896) á núm. 27 (año III, 1898).

— *Dos Músichs cinchentistas catalans* (Vila, Brudieu) cantors d'Ausias March. dans Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1907, pp. 408-413.

— *Antología de organistas clásicos españoles*. 2 vol. Madrid, Alier 1908.

— *Catálech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona. Palau de la Diputació MCMVIII. — Vilanova y Geltrú, Oliva Impressor, S. en C., 2 vol. 1909.

— *Joan I d'Aragó, compositor*, dans *Estudis Universitaris Catalans*. vol. III, 21-30 Barcelona, Enero-Febrero 1909 ; et traduct. franç. dans le Riemann-Festschrift, pp. 229-240. Leipzig. Max Hesses Verlag. 1909.

— *L'Eglogue : La forêt sans amour, de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderon*. Sammelbände der I. M. G. Okt-Dez. 1909, pp. 54-104 Leipzig, Breitkopf et Härtel.

— *Hispaniae Schola Musica Sacra*. 8 vol. Barcelona. Juan B^ta^ Pujol y C^ia^ Editores, 1894 à 1896.

— *La Música Religiosa en España, boletín mensual* (48 numéros à partir de 1896). Madrid. Imp. y Lit. de la Viuda é hijos de Terceño ; puis Imprenta Teresiana.

— *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*. 5 vol. La Coruña, Canuto Berea y C^a^ ed. 1897.

PÉREZ PASTOR (C.). — *Escrituras de Concierto para imprimir libros*. Rev. de Archivos. Ag. Set. 1897. Madrid.

PÉREZ PUJOL (E.). — *Historia de las Instituciones sociales de la España Goda*. 4 vol. Valencia. F. Vives Mora 1896.

PICAVET (F.). — *Esquisse d'une Histoire comparée des Philosophies médiévales*. Paris, F. Alcan. 1907.

PICHOT (A.). — *Charles-Quint : Chronique...* Paris, Furne, 1854.

PIRRO (A.). — *L'Esthétique de J.-S. Bach*. Paris. Fischbacher, 1907.

POTTIER (R.-S.). — *Vittoria. Rev. de Musique Ancienne et Moderne, et Gaceta de Madrid*, 21 septembre 1856.

POUILLET (E.). — *Correspondance du Cardinal Granvelle*. Bruxelles, 1876-96.

PRESCOTT. — *Histoire de Ferdinand et Isabelle.*, trad. de G. Renson. Paris, Didot, 1862, 4 vol.

PROSKE (Dr. K.). — *Musica Divina*. 2e éd. publiée par Fr. Haberl. Regensburg. F. Pustet, 1887.

PRUNIÈRES (H.). — *Notes sur la vie de* Luigi *Rossi*. Recueil de la S. I. M. Octobre-décembre 1910. Leipzig, Breitkopf et Härtel.

PUJOL (Franc.). — *Collecció de transcripcions d'autors catalans dels segles XVI* et *XVII*. Prix de la Festa de Musica Catalana.

QUEVEDO. — *Historia del Escorial*. Madrid. Aguado, 1854.

RADICIOTTI. — *Una lettera inedita dell'insigne maestro spagnuolo Tommaso de Victoria a Francesco Maria II della Rovere | duca di Urbino*. Roma. Rev. Le Marche. Annata II. 1902.

RANKE. — *Histoire de la Papauté*. Paris. Sagnier et Bray, 1848.

Recueil des Histoires des Gaules et de la France (Dom Bouquet), 23 vol. fol. Paris, 1738-1876.

Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII, *publicadas por Uhagón* Soc. de Bibliof. Esp. vol. XXXVIII. 1833.

REINERS (J.). — *Der Aristotelische Realismus in der Frühsscholastik*. Ein Beitrag. zur Gesch. des Universalienfrage in Mittelalter. Aachen. 1907.

Relazioni degli Ambasciatori veneti al Senato (Le), publ. par Alberi. Firenze. 1853,

REPULLÉS (M.). — *Biblioteca del Duque de Calabria*. Rev. de Archivos, t. V. 1875.

RIAÑO (J. F.). — *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music*. London. B. Quaritch. 1887.

RIBERA (Julián). — *Origenes de la filosofía de Raimundo Lulio*, dans *Homenaje á Menéndez y Pelayo*. Madrid. Suárez, 1899. I. II.

RIEMANN (H.). — *Grosse Kompositionslehre*. II Bd. Der polyphone Satz. Berlin. Speemann. 1903. In-8°.

— *Musik-Lexikon*. Leipzig. 1894. 8° 4e Aufl.

RIO (A.-F.). — *De l'Art Chrétien*. Paris. Hachette. 1861.

ROBERT (U.). — *Etat des Monastères espagnols de l'Ordre de Cluny au XIII-XVe siècle*. (Bol. Acad. Hist. XX. Madrid).

ROBIN (L.). *La théorie platonicienne des Idées et des Nombres d'après Aristote*. Paris, F. Alcan, 1908.

RODA (C. de). — *Ilustraciones del Quijote. Los Instrumentos músicos y las Danzas. Las Canciones*. Madrid. B. Rodriguez, 1905.

RODÈS (B.). — *L'Ame des Cathédrales*. Paris. Perrin et Cie, 1910.

ROLLAND (Romain). — *Histoire de l'Opéra en Europe*. Paris, Thorin, 1895.

ROSA Y LÓPEZ (S. de la). — *Los seises de la Catedral de Sevilla*. Sevilla. Franc. de P. Díaz. 1904.

ROUSSELOT (P.). — *Pour l'histoire du problème de l'amour au moyen âge*. (Beiträge zur Gesch. der Phil. des Mittelalt.) de Baeumker. Bd. VI h. 6. Münster, 1908.

— *Les Mystiques espagnols*. Paris, 1867 ; et trad. esp. de Umbert : Barcelona. 1907.

RUÉ (M.). — *Cooperació á la Edició Vaticana dels llibres de cant litúrgich. Rev. Musical Catalana*. Barcelona. Any I et II. (1904 et 1905).

Ruelle (J.). — *Rapports sur une mission littéraire en Espagne*. Paris 1875.
Ruiz Amado. — *El Arte por la Armonía*. — Revue Razón y Fé. Madrid T. VI. Julio de 1903.
Ruiz de Lihory (J.). — *La Música en Valencia*. Dicc. Biogr. y crítico por... — Valencia. Est. Tip. Domenech. 1903.
Sablayrolles (D. Maur). — *Un viatge à travers els manuscrits gregorians espanyols*. Rev. Mus. Catalana. Barcelona. Any. III. Maig 1906, nº 2909.
Saldoni (B.). — *Diccionario biográfico y bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. IV vol. Madrid. Pérez Dubrull, 1868.
— *Reseña histórica de la Escolanía de Montserrat*. Madrid. 1856.
Sallarés (Le P.). — *Sermon predicado en la fiesta de Sta Cecilia* dans la *Música Religiosa*. Boletin mensual. Madrid. Viuda é Hijos de Terceño. Año II, nº 13.
Salvador (D. F.). — *La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien*. Alger. 1863. 84 pp. in-8. br.
Samues (E.). — *Palestrina. Guide Musical*. Bruxelles, nº 48. 29 novembre 1896.
Sanchis y Sivera (J.). — *La catedral de Valencia*. Valencia. Imp. de Fr. Vives Mora. 1909.
Sandberger (A.). — *Orlando di Lasso* dans la *Riv. Music. Italiana*. vol. 1, 1894.
Santa-María. — *Algunos documentos acerca del canto gregoriano*. Rev. de Archivos. Madrid. t. XVI, 1907, p. 288 et sq.
Santoral Hispano Mozárabe de Rabi Ben Zaid, par Simonet. Madrid. 1871.
Serrano (L.). — *Historia de la Música en Toledo*. Rev. Archivos. Mzo. Abril 1907. Madrid.
— *La Música religiosa*. Barcelona. Gili. 1906.
Serrano y Fatigati (E.). — *Instrumentos músicos en las Miniaturas de los códices españoles*. Disc. leido ante la Real Acad. de Bellas Artes de San Fernando el día 20 de octubre de 1901. — Madrid-S. Fr. de Sales. 1901.
Serrano y Morales. — *Reseña histórica de la Imprenta en Valencia*. Valencia. Domenech. 1898-9.
Sickel (Th.). — *Zur Geschichte des Concils von Trient*. Wien. Gerold's Sohn. 1872.
Soriano Fuertes. — *Música arabe-española*. Barcelona, 1853.
Soubies (A.). — *Histoire de la Musique Allemande*. Bibl. des Beaux-Arts Paris, Quantin.
— *Histoire de la Musique en Russie*. Bibl. des Beaux-Arts. Paris, Quantin.
— *Histoire de la Musique. Espagne*. Des origines au XVIIe siècle. Paris. Lib. des Bibliophiles M D CCC XCIX.
Sousa Viterbo. — *A Livraria de Musica de D. João IV e o seu Index Noticia historica e documental*. Public. de la Acad. Real de Ciencias, Lisboa. 1900.
Steinhuber (A.). — *Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom von Cardinal Andreas S... aus der Gesellschaft Jesu*. Frei-

burg im Brisgau Herder'sche Verlagshandlung, 1895. 2 vol. in-8° 473-560 pp.

STRAETEN (Van der). — *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX° siècle*, documents inédits et annotés. Tomes VII et VIIIe. Les Musiciens néerlandais en Espagne. Études et documents, 2 vol. in-8°. Bruxelles. A. van Trigt. 1885.

— *Charles-Quint musicien*. Gand. J. Vuylsteke. In-8°. 1894.

STUMPF (C.). — *Tonpsychologie*. Leipzig. T. I, 1883 — t. II, 1890.

SULLY PRUDHOMME. — *L'Expression dans les Beaux-Arts*. Paris, Lemerre, 1883.

SUPER (A.). — *A. Dessus* = Cf. *Palestrina*. Paris, Retaux, 1892. In-8°.

TEBALDINI. — *Palestrina*. RIV. MUSICALE ITALIANA, vol. I. 1894.

THIBAUD (R-R.J.). — *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Église latine*. Paris, 1907. In-8°.

TIERSOT (J.). — *Le chant populaire dans la musique religieuse aux XV° et XVI° siècles*. Trib. de St Gervais, Paris, 1895. I. V-VI-VIII.

TORRE Y DEL CERRO (A. de la). — La *Universidad de Alcalá. Datos para su historia*. Ext. de la Rev. de Archivos. Madrid. Tip. de la Rev. de Arch. 1910.

TORRES AMAT. — *Memorias para ayudar á formar un Diccionario crítico de los escritores catalanes*. Barcelona, Imp. de J. Verdaguer. 1835.

URIARTE (E. de). — *Estética y crítica musical*. Barcelona, 1904.

— *Un documento importantísimo para la historia del Canto Gregoriano*. Bol. La Música Religiosa de España (Asociación Isidoriana de Madrid). Año IV, n° 45. Septembre 1899.

VALENTÍ (J. I.) — *Examen crítico de las Obras de S. Juan de la Cruz*. Madrid. Imp. de los Huérfanos, 1892.

VALETTA. — *La Música in Inghilterra*. Rivista Musicale Italiana, vol. V. Anno 1898.

VARIOS. — *Estado de la cultura española y principalmente catalana en el siglo* XV, Barcelona, 1893.

VASCONCELLOS (J. de). — *Ensaio Critico sobre o Catalogo d'El-Rey D. João IV*. Porto, 1873. Fasc. 3^{e} du vol. I de la Archeologia Artistica...

— *Os musicos portuguezes*. Porto. 2 vol. 1870.

VIDAL Y DÍAZ (A.). — *Memoria histórica de la Universidad de Salamanca*. Oliva y Herm. Salamanca, 1869.

VILLAESCUSA. — *Recaredo y la Unidad Católica*. Barcelona, 1890.

VILLALBA (L.). — *Un ms. de música del Archivo del Escorial, apuntes para la historia del género orgánico en los siglos XVI-XVII-XVIII*. — Dans la Ciudad de Dios, n° III. 5 juin 1896, El Escorial.

— *La Escuela Orgánica española*. Conferencia histórica. Madrid. 1907.

— *Organistas españoles* dans la Bibl. Sacro-Musical, Sta Cecilia. Madrid. Alier. Año I, n° I et sq.

— *Las ensaladas de Flecha*. Ciudad de Dios. Año XXII. vol. LIX. n° VII sig. El Escorial, 1902.

VILLANUEVA (J.). — *Viaje literario á las iglesias de España*. Madrid. 1806-52. 22 tomos.

Vogel (E.). — *Bibliothek der gedruckten Weltlichen Vocalmusik Italiens...* Bonn ; A. Haack. 1892.

Wagner (R.). — *Gesammelte Schriften und Dichtungen.* Leipzig. Fritzsch. 10 vol.

Wotquenne. — *Étude bibliographique sur le compositeur napolitain Luigi Rossi.* 1653. Bruxelles, 1910.

Wulf (de). — *Histoire de la philosophie médiévale.* Paris, F. Alcan, 2e éd., 1905.

— *L'histoire de l'Esthétique et ses grandes orientations*, dans Revue Néo-Scolastique, Louvain. XVIe Année. 1909.

Wustmann (R.). — *Musikgeschichte Leipzigs.* Bd. I. Leipzig. Teubner, 1904, in-4° xxvi-506 pp.



INDEX ALPHABÉTIQUE[1]

1. Les noms des musiciens sont en petites capitales; les noms géographiques sont en *italiques;* et tous les autres noms sont en bas de casse (lettres ordinaires).

B

C

D

H

I

N

U

V



TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE IV

LA MUSIQUE AU THÉATRE

CHAPITRE V

LA TRADITION SCHOLASTIQUE

CHAPITRE VI

L'ÉCOLE ANDALOUSE

CHAPITRE VII

CHAPITRE VIII

L'ÉCOLE CASTILLANE

CHAPITRE IX

UN MUSICIEN SYNTHÉTIQUE

APPENDICES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC^r







